NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 7

Zum Vortrag Bachscher Klavierwerke / Von Prof. Dr. Karl Hasse

Bach lebte, als er älter wurde, in Sitten früherer Zeiten, die er mit einem gewissen Eigensinn festhielt. So veröffentlichte er als „Klavierübung" Orgel- und Klavierwerke miteinander, während die Zeitgenossen die längst vollzogene Trennung auch äußerlich vornahmen, ja Orgelwerke überhaupt kaum noch zum Druck gaben. So ließ er noch am Schluß seines Lebens die Fugen des musikalischen Opfers als „Ricercari" ausgehen, ja er griff auf den alten Brauch zurück, im Druck Klavierfugen in Partitur, jede Stimme auf eine besondere Zeile, zu drucken, als ob er noch auf die Gewohnheit der Organisten zu rechnen hätte, sich dergleichen in ihre Art Tabulatur „abzusetzen", als ob der alte Typendruck noch einer Zusammenfassung auf ein Doppelsystem für die beiden Hände widerstrebend entgegenstünde, als ob es sich noch um Werke handle, die keinem bestimmten Instrument zur Ausführung sich zuneigten — und doch sind die Fugen aus der „Kunst der Fuge" so klaviermäßig, wie nur irgendwelche aus dem „Wohltemperierten Klavier", und die Art der Herausgabe konnte nur absatzhindernd wirken. Im Grunde aber war es nicht nur die äußere Form, die im Widerspruch mit der Mode der Zeit stand. Stil und Geist von Bachs Musik widersprachen ihr nicht weniger.

Schon das Festhalten an einer bestimmten Stimmenzahl durch ein ganzes Stück hindurch und am imitierenden Stil, auch außerhalb der Fugen, war nicht mehr im Geiste der Zeit gelegen. Telemanns „Dutzende", Philipp Emanuels Fantasiesonaten, und was sonst Aufsehen erregte und sich beliebt machte, folgte bereits einem Klavierideal, das von Italien vordringend, längst sich angebahnt und in Scarlattis Werken bereits einen klassischen Ausdruck gefunden hatte, das auch von der französischen Klaviermusik, der des großen Couperin und des elegant-schwungvollen Rameau, Nahrung erhalten hatte. Über den „melodischen Stil" hatte schon der junge Händel von Halle aus mit Telemann, dessen Leipziger studentische Musiktätigkeit den noch gar nicht antiquierten Kuhnau zum alten Eisen zu werfen drohte, korrespondiert. Ganz war dieser neue Geschmack späterhin von Bach nicht unbeachtet gelassen worden. Wir finden Spuren davon allerdings erst, von wenigen Jugendversuchen abgesehen, im „Wohltemperierten Klavier", besonders im zweiten Teil, wo man manchmal etwas wie die „Mannheimer Seufzer" zu vernehmen glaubt, und Terzen und Sextengänge schon fast den „rührenden" Affekt des schwärmerisch empfindsamen Philipp Emanuel vorwegzunehmen scheinen. Aber eine Gebundenheit an strengere formale Forderungen, wie ein stetes Verweilen in Tiefen und Höhen, die einem Telemann wie auch seinem Hamburger Nachfolger, obwohl dieser Bachs, seines Vaters, Luft lange genug eingeatmet hatte, nicht erreichbar waren, lassen bei Johann Sebastians Klaviermusik Konzentration der Form und daraus hervorgehend Geltung über alle Zeiten erwachsen, während die Zeitgenossen Wegbereiter werden für spätere Zusammenfasser und Überwinder.

Das Melodisch-Klangliche als Affektmittel war in der Verflachung der rationalistischen Denkweise zu besonderer Wichtigkeit gekommen, als man die Ahnung vom Sieg der rein musikalischen Form auch über den Affektinhalt verloren hatte. Nicht mehr das Unaussprechliche und verstandesmäßig Unfaßbare war der Zeit gelegen, was die alte Kirchenfrömmigkeit eher befördert als verdrängt hatte. Man sah den Fortschritt der Menschheit darin, daß alles mit dem Verstand durchdrungen werden konnte, und ordnete auch die Gefühle in Rubriken. So flossen sie in die Kunst aus zweiter Hand, und diese wandte sich auf das Inhaltliche, so daß zeitweise der Stoff herrschte und die Form ihn nicht überwand, sondern ihm untertan wurde. Dramatischer Gestaltung konnte dies zugute kommen, und Händel ist auf solcher Basis ein ganz Großer geworden. Seine Klavierwerke indessen erscheinen neben denen von Bach als von geringerer Tiefe. Bach war inbrünstiger Lyriker, der jede Note mit seiner ganzen Seele durchwärmte. Er wollte nicht das Gefühl darstellen, er wollte Musik ausströmen. Musik aber ist Form, und so mußte es Form sein, was er gestaltete. So wurde ihm die Form zum Ausdruck, der Gesang zur Deklamation, der Klang zur Sprache, auch in der reinen Instrumentalmusik.

Das Suchen nach dem Ausdruck des Unaussprechlichen in nur der Musik zugehöriger Form hatte die norddeutschen Organisten, die ersten großen Anreger Bachs, oft zu phantastischer Unregelmäßigkeit und versunkener Weitschweifigkeit gedrängt. Das Tokkatenmäßige, ursprünglich auf ein Ausleben von Spielfiguren, aber auch schon auf rezitativische Eindrucksgewalt bedacht, herrscht denn auch in Bachs erster großer jugendlicher Reifezeit, der Weimarer, vor. Da ist das Instrument, so Orgel wie Klavier, mit seiner Spiel- und Klangeigenart der Befruchter der Phantasie und wirkt mitbestimmend in hohem Grade auf die Formung ein. Aber schon hier ist Bach der souveräne Gestalter, schon hier steht er über



dem Stoffe und fügt in freier Art, aber mit vollster Beherrschung der Mittel, Kunstwerke zusammen, die konzentrierter Ausdruck sind durch Aufsaugen und Unterordnen alles Zufällig-Stimmungmäßigen. In der Folge aber sucht Bach die Konzentration noch weiter zu treiben und die Norddeutschen zu übertreffen durch größere Allgemeingültigkeit. Wir können ein bewußtes Verarbeiten zweier fremder Stilarten verfolgen, nachdem die norddeutsche dem mitteldeutschen, auf Pachelbels Basis stehenden Organisten zuerst Erweiterung geboten und ihm die Phantasie beflügelt hatte: der italienischen, die den glatten Fluß und die äußerliche Vollendung der Form, jedoch ohne Durchdringung aufwies, und die französische, die das Charakteristische, den höfisch-ritterlichen Rhythmus, die Prägnanz und Eleganz des Ausdrucks ihm zubrachte.

In seinen Suiten konnte er die modernen Stilarten nach allen Richtungen hin fürs Klavier verwerten, besonders die französische, in seinen Konzerten bewegte er sich in der italienischen. Jedoch gestaltete er sogleich mit jener Vertiefung, die die Berührung mit der Welt eines Buxtehude in ihm als Grundton, der stetig weitertönte, zum Erklingen gebracht hatte. War doch seine eigene Natur mit einem beherrschenden Teile von Haus aus schon auf solchen Ton gestimmt, der durch die gleiche Schwingung des Buxtehudeschen nur zum lauten Ertönen gebracht worden war. Auch Pachelbel konnte ohne Innigkeit keine Musik formen, und den Oheimen Johann Christof und Johann Michael Bach flossen ihre Werke stets aus dem Herzen.

In Köthen, das ihm nach manchen Stürmen ein ruhiger Hafen wurde, hat Bach die Art gefunden und ausgebildet, die dem freien Tokkatenstile sich entgegensetzte, aber an Tiefe und Selbständigkeit des Ausdrucks nicht hinter ihm zurückstand, ja die ihm die Möglichkeit bot, noch unmittelbarer den Ausdruck des inneren Fühlens in die tönende Form umzusetzen. Bach lernte es, die höchste Straffung und denkbarste Zusammenfassung der Form gerade zur größten Steigerung des Ausdrucks dienen zu lassen. Die frühere rezitativische Sprechweise wurde zur melodischen eingefaßt, aber die neue Sprache war nicht weniger artikuliert als die frühere, im Gegenteil, das motivische Wesen, das der melodischen Ausspinnung und Abrundung zum Ausgleich nach der Ausdrucksseite hin diente, wurde ein Mittel, der musikalischen Äußerung eine unübertreffliche Bestimmtheit zu geben. Bach bildete diesen Stil, in dem das Melodische auch durch die dem Generalbaßgeübten selbstverständliche Unterlage einer klar aufbauenden Akkordfolge die notwendige Ergänzung fand, in seiner pädagogischen Tätigkeit aus. Die Inventionen samt den dreistimmigen „Symphonien" sind das erste ragende Denkmal solcher Bestrebungen. Bachs Schüler bekamen mit ihnen nicht Fingerübungen von ihm vorgelegt, sondern Kunstwerke von vollendetster Ausprägung, zunächst, damit sie daraus die reine Stimmführung und klare Form in sich aufnahmen, wie es Bach in seinem Vorwort als Zweck dieser Stücke angibt. Am „allermeisten" aber sollten sie dazu dienen, „eine cantable Art im Spielen zu erlangen". So steht es klar und deutlich von Bach geschrieben, und viele heutige Ausgaben drucken dies auch mit ab — nehmen jedoch dann wenig Rücksicht darauf beim Hinzufügen von Zeichen für Tempo, Dynamik, Phrasierung und Artikulation.

Freilich, was versteht Bach unter „cantabel"? Will er den italienischen bel canto auf dem Klavier nachahmen? Etwas davon sicherlich, aber seine eigenen Gesangswerke sind nicht im Stile des bel canto geschrieben. Vielleicht trifft man das, was Bach meint, wenn man „cantabel" nicht mit „gesangmäßig" oder „gesangvoll" übersetzt, sondern mit „ausdrucksvoll". Ein ausdrucksvolles Spiel wollte er offenbar auf dem Klavier erzielen, und das Studium der Inventionen sollte dazu dienen, ein solches zu erlernen. Man nimmt vielfach an, daß Bach die Inventionen von seinen Schülern

auf dem Klavichord habe spielen lassen, auf jenem intimen Hausinstrument, das sehr klein war, sehr leise Töne hatte, einem kraftvollen „Anschlag" nicht gewachsen war, aber es erlaubte, die Töne ein wenig zu schwellen oder nachzulassen, durch die sanfte Reibung der „Tangenten" an die Saiten. Diesen Vorteil hatte es vor dem großen Cembalo, dem Instrument für Kammer- und Konzertmusik, das durch die Oktavkoppelungen und das Reißen der Federkiele an den Saiten einen silbern rauschenden, ja glänzenden Klang ermöglichte, aber im einzelnen Ton „ausdruckslos" war. Auch die Orgel war ausdruckslos, da man unsere Schweller noch nicht anwandte. Und doch, welcher Ausdruck liegt in der Musik, die Bach für diese Instrumente bestimmte, und wie ausdrucksvoll kann ein Orgelspiel auch heute klingen, wenn der rechte Spieler es ausübt, auch ohne Anwendung der Schweller, ja ohne Veränderung der Klangfarbe und Klangstärke.

Das ausdrucksvolle Spiel beruht eben zum allerwenigsten darauf, daß die Tonstärke fortwährend verändert wird. Es beruht auf dem vollen Erfassen der musikalischen Sprache und arbeitet, wenn man die mechanischen Tatsachen beobachtet, hauptsächlich mit den oft fast unmerklichen Übergängen aus der großen Stufenleiter, die zwischen legato und staccato möglich ist, mit den agogischen Verschiebungen im Tempo einzelner Noten, die als solche aber gar nicht bemerkbar sein dürfen, wie mit der auch durch Absetzen von Tönen erzielten Andeutung und Geltendmachung einer klargeschauten Phrasierung [1]. Lernen kann man solch ein ausdrucksvolles Bach-Spiel aber nicht allein durch das Studium von Systemen der Phrasierung oder der Metrik, wenn dies auch als Durchgangsstadium sehr nützlich sein kann. Soll eine künstlerische Wiedergabe, eine Lebendigmachung dessen erzielt werden, was das Kunstwerk in sich birgt, so muß für sie letzten Endes alles aus diesem selbst hervorgeholt werden. Ein Maler muß die Anatomie oder den Faltenwurf beherrschen, deshalb ist aber eine Gewandstudie kein Kunstwerk.

Was das Motivische bei Bach bedeutet, kann man aus Vergleichung von Stellen aus italienischen Konzerten mit ähnlichen oder sogar von jenen angeregten Stellen aus Bachscher Klaviermusik erfühlen lernen. Hierbei erkennt man nebenbei auch, daß Riemanns Hinweisung auf eine möglichst „auftaktige" Auffassung der Motive für Bach durchaus fruchtbar ist, aber eben gerade und ganz besonders, fast möchte man sagen ausschließlich, für Bach. Das Wesentliche ist aber, den Unterschied zwischen bloßer Figurierung, „spielfreudiger" Ausschmückung, zwischen Akkordbrechungen im Sinne von „Klavierfiguren", zumal solcher, die späterhin an Stelle der wegfallenden Generalbaßakkorde treten, und den Bachschen motivischen Gebilden zu erfassen. Hat er doch sogar die „Manieren" und „Agréments" nicht nur in „eigentlichen Noten" ausgedrückt, sondern motivisch verwertet, so daß Scheibe den Eindruck von Schwulst bekam. Reinhard Oppel macht (im Bach-Jahrbuch 1921) auf die Verwandtschaft von Bachs zweistimmiger a moll-Invention mit einer Stelle aus dem von ihm früher für Klavier bearbeiteten Konzert von Marcello aufmerksam. Er rühmt die Konzentration, die in der Invention erreicht ist anstelle der Beredsamkeit des Konzertes, ferner „die kontrapunktischen Verbesserungen und besonders die dramatisch-rhythmische und harmonische Steigerung der Bachschen Exposition gegenüber dem trockenen Sequenzenbrot der Vorlage". Wodurch erreicht aber



JOHANN SEBASTIAN BACH

[1] Die „Articulation" kann gelegentlich zur klaren Darstellung der metrischen Phrasierung dienen, ist aber an sich etwas anderes, als diese. Sie kann ihr auch widersprechen oder sie verschleiern. Eine gewisse Grundlage zur Artikulation in Bachs Klaviermusik kann die Überlegung verschaffen, daß Sekundfortschreitungen durch Legato-Verbindung, größere Intervalle („Sprünge") durch non legato oder gar staccato in ihrem Charakter am deutlichsten zur Erscheinung gebracht werden können. Aber auch die geigenmäßige Behandlung von gewissen Melodiefiguren spielt bei Bach eine Rolle, z. B. [Notenbeispiel], auch bei Sekundfortschreitungen. In Schweitzers Bach-Buch findet man gelegentlich treffende Beispiele sinngemäßer Artikulation, andere wieder fordern zum Widerspruch heraus.

Bach diese Wirkung? Er macht aus der Marcelloschen Figuration ein motivisches Gebilde, indem er seine Dreinotenauftaktstechnik anwendet, so daß eine klare, sprechende Phrasierung möglich wird, und diese wiederum durch geeignete Artikulation gesteigertes Leben gewinnen kann. Ich setze den Anfang der Invention hierher, darüber die entsprechende Stelle des Konzertes, wie es Oppel mit einer noch größeren Strecke beider Stücke getan hat:



Ich habe dem Bachschen Anfange Klammern beigegeben, die die motivische Gliederung, die „Phrasierung" andeuten. Der rhythmisch-motivische Aufbau dieser Invention ist der der ersten, der C dur-Invention außerordentlich ähnlich, auch darin, daß bald nach dem Anfange das Motiv einmal, dort in der linken Hand, mit „weiblicher Endung" erscheint, also mit abhängigem unbetontem Ton nach dem betonten, der zumeist bei Bach das Motivende bedeutet. Der weiche, „mozartische", weibliche Schluß kommt bei Bach bezeichnenderweise öfter im zweiten Teile des „Wohltemperierten Klaviers" und in andern Werken der späten Zeit, so im Es dur-Präludium für Orgel, vor. Die motivische Abgrenzung oder Phrasierung hat im übrigen in Bachs Musik zumeist die „männliche Endung" klarzustellen, also unmittelbar nach dem betonten Ton die neue Phrase beginnen zu lassen. Wie dies technisch geschieht, ist eine Frage für sich. Ein jedesmaliges Kürzen des letzten Tones, um den Einschnitt durch eine kurze Pause verdeutlichen zu können, dürfte auf die Dauer unerträglich „sezierend" wirken, zumal wenn die Kürzung des betonten Tones durch staccato-„Anschlag" geschieht. Eine hervorhebende aber unaufdringliche Betonung der ersten Auftaktsnote zum neuen Motiv kann dieses gut nach vorn abgrenzen und manchmal den Ausdruck des Motivs verdeutlichen. Eine feinfühlig die Gliederung durchblicken lassende Art des Vortrags, bei dem ein manieriertes rubato den Stil ebensosehr verderben kann, wie ein trockenes, etüdenmäßiges Herunterspielen, wird unterstützt werden müssen von einem ruhigen Tempo, das jedenfalls bei der a moll-Invention etwas, ja unter Umständen wesentlich langsamer zu denken ist, wie das Tempo des Marcelloschen Konzertes. Selbst in Bachs eigenem „italienischen Konzert" ist solche Ausdruckskunst und feinfühlig auch die kleinste Gliederung berücksichtigende, wenn auch nicht immer aufdringlich oder pedantisch hervorkehrende Gliederung angebracht. Die Berichte über Bachs eigenes schnelles Spiel dürfen nicht dazu verleiten, dergleichen außer acht zu lassen. Sie sind durchaus cum grano salis zu verstehen [1].

Diese Vortragsweise wird zweifellos durch eine allzu hingebende Beschäftigung mit der Seite von Bachs kontrapunktischer Schreibweise, die Ernst Kurth die „lineare" nennt, nicht immer gefördert. Die Vorstellung von „linearen Spannungen", die sich ausleben, ertötet leicht das Bewußtsein von den kleinsten Gliedern und den gedrungenen Motiven, das für die Erfassung des Ausdrucks und für seine Übertragung auf Ohr und Gemüt der Zuhörer von Wichtigkeit ist. Dazu kommt Kurths Hintanstellung des Harmonischen, das doch als wesentlicher Faktor für die Gestaltung und Bedeutsamkeit des Motivischen angesehen werden muß. Wenn man als Beispiel von Kurths Auffassung einer Bachschen „Linie" in Hermann Grabners hochverdienstvoller und ausgezeichneter „Allgemeiner Musiklehre" [2] den Anfang der zweistimmigen c moll-Invention so mit Bögen und mit Sternchen für die Höhepunkte der „Spannung" angegeben findet:



so wird man für die Ausführung dieses schönen Stückes leicht auf eine Art geführt, die seiner Ausdruckskraft nicht voll gerecht wird. Bach hat hier im Gegensatz zur

[1] Näheres in meinem „Joh. Seb. Bach" in Velhagen und Klasings „Volksbüchern".

[2] Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

C dur- und zur a moll-Invention kein kurzes, prägnantes Motivthema gewählt, sondern eins, das tatsächlich wie eine lange, durch Spannung gestreckte Linie aussieht, was auch so wirken muß, wenn man sich diese Linie als fast oder gänzlich unabhängig von einer Harmonisation, wie früheste Kirchenmusik einstimmig, und damit auch „ohne rhythmische Gebundenheit“ vorstellt. Aber den Empfindungsgehalt offenbart dieses langgestreckte Thema eben doch erst, wenn es zergliedert und wenn es auf eine Folge von Akkorden, auf eine Kadenz, bezogen wird, natürlich nicht auf eine künstlich zugefügte, sondern auf eine, die dem natürlichen, oder vielmehr dem an Bach geschulten Empfinden sich von selbst darbietet. Wenn auch die Inventionen, mit Ausnahme einiger dreistimmiger, deren Anfang ihre formale Abhängigkeit von der Kammersonate, vor allem der Triosonate, nicht ganz verleugnen, im allgemeinen ohne tatsächliche akkordische Ausfüllung zu spielen sind, gerade ihres kontrapunktischen Gehalts wegen, so wird es doch notwendig fürs Verständnis des Ausdrucksgehaltes sein, manchmal sich der Akkorde bewußt zu werden, die unausgesprochen, aber dem Generalbaßgewohnten deutlich genug, zwischen den beiden bezw. über der tiefsten Stimme sich in klarem Wechsel ablösen, ja hier und da auch einmal sie zum Erklingen zu bringen. Beim Anfange der zweistimmigen c moll-Invention liegt zunächst kein Baß unter der Melodie, und doch ist's gut, sich gelegentlich der harmonischen Grundlage der Linie bewußt zu werden, die zugleich, da ein Motiv wie aus Auftakt und betonter Zeit, so auch auf einem Wechsel zweier Kadenzakkorde bezogen bestehend erst Leben hat, die Gliederung aufklärt:



Die darauf folgenden Noten der Melodie gehören nicht mehr zum Hauptthema, sondern sind schon Gegenmelodie und bilden ein neues Motiv mit „weiblicher Endung“, die hier als Vorhaltsbildung und durch die nachfolgende Pause leicht erkenntlich ist. Das Auf und Ab des Themas, dessen regelmäßige, kadenzierende Gliederung nicht zu leugnen ist, kommt in der entsprechenden Phrasierung der Untermotive, die sämtlich nur mit männlicher Endung aufgefaßt werden können, nicht mehr nur in seiner Spannung und Entspannung, in seinem Wechsel zwischen Aufstreben und Niedersinken zur Empfindung, sondern wird zum sprechenden, empfindungsgesättigtem Ausdruck von etwas, was die Seele Bachs erfüllt hat. Das Tempo dieser Invention kann gar nicht langsam genug genommen werden, ein Adagio con gran espressione wäre als Bezeichnung nicht übertrieben. Hierzu ist kein Hineintragen einer „romantischen“ Auffassung nötig, sondern nur ein Horchen auf das, was aus den schlichten Noten Bachs spricht. In der dreistimmigen f moll-Invention wird ein äußerst langsames Zeitmaß schon immer für das Richtige angesehen. Mir scheint aber auch die zweistimmige in f moll eine tief in Melancholie versunkene Stimmung in sich zu bergen. Daß die zweistimmige F dur, auch die G dur-Invention nicht in einem langsamen Zeitmaß gespielt werden können, ist sicher, wenn auch da ohne motivische Phrasierungsauffassung ein leeres „Geplärr und Geleier“ entsteht. So braucht die F dur-Invention eine klare Absonderung des aufstrebenden von dem abstrebenden Motiv.

Nirgends aber dürfen „Albertische Bässe“ und ähnliche Figuren erscheinen, Bach kennt Akkordfigurationen dieser Art nicht, und die motivische Auffassung läßt das, was äußerlich dem zu gleichen scheint, sogleich in ganz anderem Lichte erscheinen, auch „tote Intervalle“ (Riemann) verschwinden.



Das spielfreudige Wesen des italienischen Konzertstils weicht bei Bach in den Klavierwerken intimeren

Charakters, das sind die, die er zunächst für seine Schüler und Söhne entwarf, oft einem Ausdrucke tiefer Schwermut, die aber nicht eigentlich klagend, sondern männlich gefaßt, manchmal weltabgewandt sich gibt. Die meisten Inventionen und das Meiste aus dem Wohltemperierten Klavier ist dieser Art. Auch schon in den Tokkaten sind die langsameren Partien voll schmerzlicher Stimmung. Dergleichen ist freilich nicht für unsere Konzertsäle geeignet, die zwar heute gern den erlauchten Namen der großen deutschen Meister sich öffnen, aber gern nur zu Wirkungen, die auch die große, zum größten Teile unwissende Menge gewinnen. Virtuosität und Temperamentsäußerung müssen verbündet auftreten, um den unerläßlichen Erfolg zu erzielen. Da die Unmöglichkeit allzu offen lag, bei Bach ohne „Stillosigkeit" die Konzertgewohnheiten fortzusetzen, hat man zum Aushilfsmittel gegriffen, statt des stark- und grundtönigen Hammerflügels wieder Cembali zu nehmen, um einen „echten" Bach erstehen zu lassen, und hat damit oft genug nur eine neue Sensation geschaffen. Andererseits haben die Pianisten es meist vorgezogen, außer der äußerlich wirksamen Chromatischen Phantasie und dem Italienischen Konzert Übertragungen von Orgelwerken zu spielen, wenn sie die übliche „Verbeugung vor Bach" am Anfange ihrer Konzerte machten. Die Klaviertokkaten erscheinen nie, die Suiten sehr selten auf den Programmen. Vor dem Wohltemperierten Klavier besteht eine gewisse ehrfürchtige Scheu, die sich nur noch vermehrt hat, seit Reger einiges daraus spielte, und man bemerken konnte, daß tatsächlich nicht ein jeder sich daran wagen darf. So bleibt die Klaviermusik Bachs wesentlich für die Hausmusik reserviert, und das könnte gut so sein, wenn nicht auch da nur allzuoft Fingerübungen und rauschende, prasselnde Sechzehntelläufe aus Bachs Musik würden, zu Ehren des „großzügigen", „monumentalen" Bach, der allerdings immer noch besser ist, als der trocken-„objektive", der flach-sentimentale oder der spielerisch-rokokohafte.

Über den Vortrag der Bachschen Orgelwerke / Von Herm. Keller

Ein Beitrag zur Bach-Ästhetik

Man kann sich nicht leicht für den nachschaffenden Künstler eine schwierigere, verwickeltere, in sich widerspruchsvollere Aufgabe denken, als das Problem, wie die großen Orgelwerke von Bach in der heutigen Zeit und auf den heutigen Instrumenten vorgetragen werden sollen, — zugleich aber auch kaum eine Aufgabe, die wichtiger und schöner wäre, denn was läßt sich an Großartigkeit des Inhalts und seiner formalen Prägung mit diesen Meisterwerken vergleichen, außer den allergrößten Schöpfungen der Musik, den Sonaten und Symphonien Beethovens, einigem von Mozart und einigem Wenigen im 19. Jahrhundert? Es ist wahr: es lohnte sich nicht, Orgel zu spielen, wenn es Bach nicht gäbe. Während wir es aber von jedem Musiker als selbstverständlich voraussetzen, daß er eine mehr als nur oberflächliche Kenntnis etwa der Beethovenschen Symphonien, Klavier- oder Kammermusik besitzt, fehlte bis vor kurzem den meisten Musikern selbst eine oberflächliche Kenntnis der Orgelliteratur, also auch der Orgelwerke Bachs; doppelte Verantwortlichkeit mußte daher der Organist empfinden, da er in viel höherem Maß als etwa der Klavierspieler nicht nur für seine eigene Leistung, sondern auch für das Werk sich verantwortlich fühlen mochte. Und doch soll man Bach spielen, so oft wie möglich, auch im Gottesdienst, um so die Grundlagen zu schaffen, die in der Klaviermusik durch das häusliche Musizieren längst da sind.

Aber *wie* soll man Bach spielen: stilgerecht, historisch, „objektiv", oder modern, „subjektiv"? Soll oder darf man die Hilfsmittel benützen, die dem Organisten die mittleren und großen Instrumente heute bieten, ihren Farbenreichtum, ihre dynamischen Schattierungsmöglichkeiten, — ist der Gebrauch des Jalousieschwellers erlaubt oder für Bach verpönt? Ist es erlaubt, das Liniengefüge aufzulockern, wie es z. B. Straube in wunderbarer Weise getan hat, der uns so in alle Tiefen Bachscher Stimmführung hineinschauen läßt, oder soll man, wie Schweitzer will, ungebrochen linear spielen? Soll man das Bildliche in der Tonsprache der Bachschen Orgelwerke herausarbeiten, wie man es z. B. in den ersten zehn Jahren nach Schweitzers Bach-Buch fast allgemein bei den Cantaten getan hat? Muß man eine Fuge mit vollem Werk oder „darf" man sie piano schließen? Inwieweit sind Modifikationen des Grundtempos geboten? Darf man einen Manualwechsel oder eine Zerstreuung der Stimmen über verschiedene Manuale an Stellen vornehmen, an denen Bach das bestimmt nicht so gedacht hat? Wie soll man phrasieren und artikulieren, — in vorherrschendem „erhabenen" Legato oder mit all der Mannigfaltigkeit, mit der Bach etwa seine Kammermusik bezeichnet hat? Stammt nicht alle diese Musik aus *einer* Quelle? Das alles sind schwierige und verwickelte Fragen, und kein Spieler, wenn er einmal aus dem Stadium der „Unschuld" (wie es Schopenhauer boshafterweise nennt, wenn er von denen spricht, die Kant noch nicht gelesen haben) diesen Problemen gegenüber hinaus ist, wird ihre jedesmalige Lösung in der Praxis auf die leichte Schulter nehmen.

Aber wo soll er sich Rat und Belehrung holen? In der ganzen unübersehbaren Bach-Literatur ist Schweitzer so ziemlich der einzige, der praktische Anweisungen zum Vortrag der Orgelwerke gibt. (Ein Buch von P. Isidor

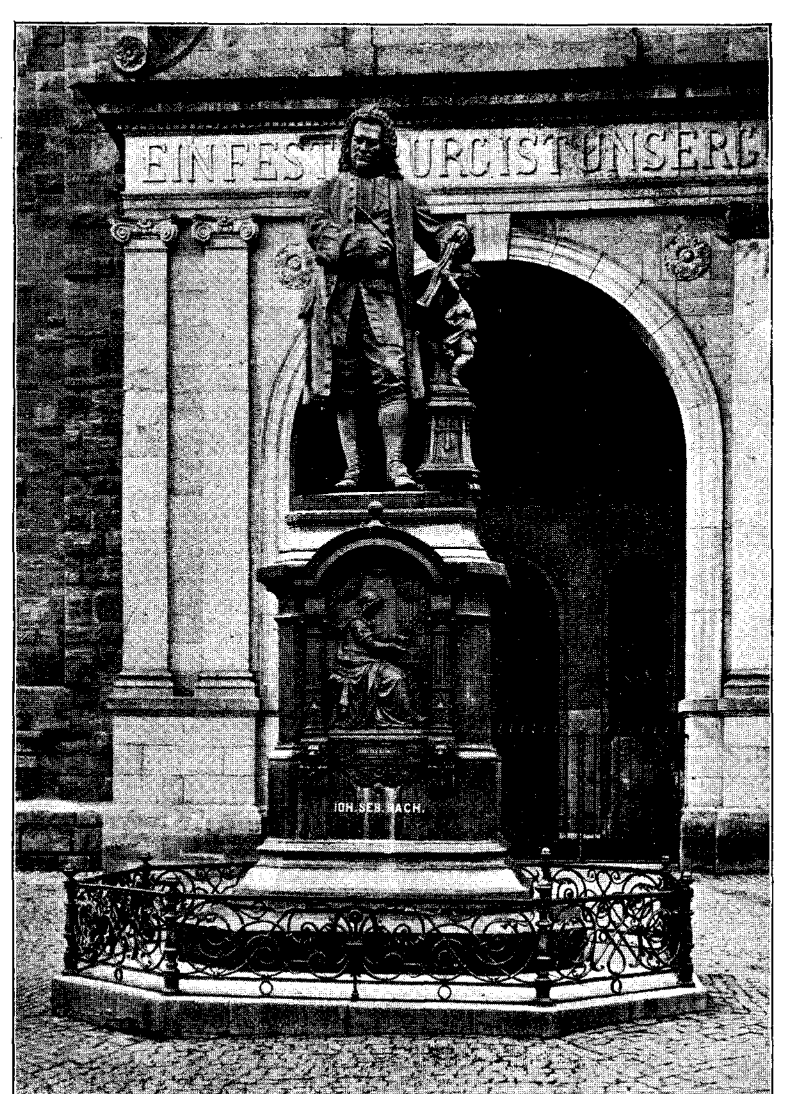
Mayrhofer, „Bach-Studien“, 1901 bei Breitkopf & Härtel erschienen, ist derartig naiv und anspruchslos, daß es allenfalls nach ernster Arbeit zur Erheiterung dienen kann.)

Schweitzer gibt aber auch nur eine, und dazu sehr stark persönliche Auffassung, nur *eine* Ansicht unter vielen möglichen, und es gibt kaum etwas Interessanteres, als nach einer Lektüre von Schweitzer etwa den zweiten Band der Orgelwerke in der Straubeschen Ausgabe zur Hand zu nehmen!

Weiter kommt dazu, daß die Organisten seit alters Bach aus unbezeichneten Ausgaben zu spielen pflegen, während die Klavierspieler in ihrer großen Mehrzahl die unbequeme Verantwortlichkeit für Tempo, Dynamik, Phrasierung, Vortrag auf die Herausgeber der von ihnen gewählten Ausgaben abzuwälzen belieben, auf Czerny, Ruthardt, Wiehmayer, Klindworth, Mugellini, Busoni und wie sie alle heißen, Gerechte und Ungerechte —; zu den unbezeichneten Ausgaben von Bischoff (Steingräber) und Kroll (Peters) pflegen nur wenige vorzudringen.

Nun möge niemand von mir erwarten, daß ich den naiven Versuch machen werde, alle diese Fragen (und sei es auch nur in einem bestimmten Sinne) „lösen“ zu wollen; vielleicht erweise ich aber dem Leser einen größeren Dienst, wenn es mir gelingt, ihm klar zu machen, daß etwas wie eine allgemein gültige „Lösung“ all dieser Probleme überhaupt nicht gedacht werden kann.

Da ist nun zunächst eine kleine erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit dem Wesen des musikalischen Kunstwerks nötig. Als vor zwölf Jahren eine Umfrage veranstaltet wurde, ob Parsifal auch über die dreißig Jahre Schutzfrist hinaus an Bayreuth gebunden sein solle, hat mich von allen eingelaufenen Antworten eine interessiert, die, glaube ich, Busoni gegeben hat: die ganze Frage sei belanglos, Parsifal sei unabhängig von irgend einer, auch einer Bayreuther Aufführung, vielmehr sei er in der Partitur enthalten, die er (Busoni) in seinem Notenschranke stehen habe und die nicht profaniert werden könne (ich zitiere aus dem Gedächtnis). Sicherlich ist aber das musikalische Kunstwerk weder in seiner Fixierung, durch Niederschrift oder Druck, noch in den Aufführungen, die es erlebt, restlos enthalten, sondern beides sind nur Vermittlungen, wobei allerdings auch ich der bleibenden Fixierung einen höheren Wert zuerkennen möchte, als der Aufführung, die immer mit außerkünstlerischen und zufälligen Umständen verbunden sein wird; allein der Unterschied beider ist lediglich der eines durchsichtigeren und eines trüberen Mediums.



Das Bach-Denkmal in Eisenach von Adolf Donndorf

Die Philosophen sagen, am Anfang aller Erkenntnis stehe die Einsicht, daß die reale Welt, deren Wirklichkeit dem naiven Menschen eine Selbstverständlichkeit ist, mit Sicherheit nur im Zusammenhang mit dem erkennenden Subjekt existiere („die Welt ist meine Vorstellung“). — Der Streit der philosophischen Richtungen über die Ausdehnung oder Begrenzung dieses grundsätzlich unangefochten gebliebenen Erkenntnissatzes kümmert uns hier nicht, wohl aber seine Anwendung und erweiterte Ausdehnung auf die Kunst: es gibt kein Kunstwerk, ohne einen, der es nacherlebt, und da sich dieses Erlebnis des Kunstwerks im eigenen Ich nicht in Form einer einfachen Wahrnehmung vollzieht, sondern mit vollster Intensität, mit Einsatz des ganzen geistigen Menschen in ihm gewissermaßen neu entsteht, so folgt daraus mindestens so viel, daß es eine „objektive“ Wiedergabe eines Kunstwerkes in der Musik nicht geben kann. Wenn man im gemeinen Sprachgebrauch von einem Künstler sagt, er habe Bach oder Beethoven „objektiv“ gespielt,

so bedeutet das entweder, daß seine Persönlichkeit mit der des schaffenden Künstlers so wesensverwandt ist, daß sich beide zu decken scheinen, oder aber (im ungünstigeren und häufigeren Falle), daß die eigene Persönlichkeit „gegen das Kunstwerk zurücktritt", wenn sie nämlich ihm gegenüber zu farb- und belanglos ist; dann ist objektiv so viel wie langweilig. Nun sind wir Bach-Spieler gegenüber dem großen Bach alle kleine Leute und müßten verzweifeln, wenn nicht durch die Macht der Einwirkung dieser Musik unsere geistig musikalische Persönlichkeit wachsen, größer und edler werden könnte, so daß wir, ohne uns als Tempelschänder vorkommen zu müssen, Vermittler dieser Musik werden können. Im Vorbeigehen sei gesagt, daß von diesem inneren Wachstum erfahrungsgemäß wenig, manchmal nichts sich ins reale Leben zu übersetzen pflegt, wie ja auch das ganze in der Kunst sich offenbarende Leben keine Realität, außer der ästhetischen, hat.

Wie der Ausdruck „objektive", muß auch der Ausdruck „subjektive" Wiedergabe abgelehnt werden, denn jede Wiedergabe ist notwendigerweise subjektiv und, was man gemeinhin so nennt (in tadelndem Sinn), entsteht durch eine störende Wesensungleichheit des nachschaffenden mit dem schaffenden Künstler.

Nun wird aber der ganze Vorgang künstlerischer Vermittlung bei der Musik dadurch noch komplizierter, daß es sich nicht nur um die Umsetzung des Kunstwerks in der geistigen Persönlichkeit des Spielers handelt, sondern derselbe Vorgang sich nocheinmal zwischen Spieler und Hörer abspielt. Ersterer ist Objekt, letzterer Subjekt in ästhetischer Beziehung. Wenn ich einem Albbauern die Passacaglia vorspiele, so existiert für ihn dieses Kunstwerk nicht (wahrscheinlich versteht er dafür Dinge, von denen ich keine Ahnung habe). Andererseits ist das Merkwürdige, daß man auch durch das Medium einer unvollkommenen Interpretation hindurch einen vollkommenen Eindruck vom Kunstwerk haben kann; jeder hat schon erlebt, daß er etwa bei Proben aufs stärkste gepackt war, während man oft bei einer ausgezeichneten Aufführung kühl und teilnahmslos bleiben kann.

Erst in der Umsetzung in das eigene Ich wird uns also das musikalische Kunstwerk lebendig, und diese Umsetzung haben frühere Zeiten ohne Reflexion so vollzogen, daß sie wesensfremde Elemente entweder ignoriert oder aufgesogen haben. So hat man ja bekanntlich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts Baudenkmale früherer Zeiten, ohne irgend eine Hemmung dabei zu empfinden, im Stil der eigenen Zeit fortgesetzt oder ausgeschmückt (erst das 19. Jahrhundert hat restauriert, aber wie! —); ebenso verfuhr man in der Musik: Mozart hat ohne Bedenken Händelsche Oratorien für Mozartsches Orchester uminstrumentiert, Beethoven alte schottische, irische und gälische Lieder in einem Stil bearbeitet, für den er heute erbarmungslos von der Kritik verrissen werden würde, und nicht anders verfuhr natürlich der erste Herausgeber einer Bach-Ausgabe für den praktischen Gebrauch: Karl Czerny. Wenn er behauptet, die Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers so aufgezeichnet zu haben, wie er sie öfters von Beethoven selbst habe spielen hören (dessen Schüler er, als Wunderkind, von seinem neunten bis zwölften Lebensjahr war), so ist das sicherlich richtig: die ganze Art der Vortragsbezeichnung, die vielen Steigerungen innerhalb einer Phrase, die gefühlsbetonten Sforzati, der häufige, nicht architektonisch, sondern stimmungsmäßig bedingte Gegensatz von f und p, gibt das deutliche Bild Bachscher Musik in ihrer Umsetzung in die Beethovensche Gefühlswelt. Und was hätte Czerny anderes tun können? Er schrieb seine Vortragsbezeichnungen für ein Instrument, das vom alten Cembalo so verschieden wie nur möglich war, und es wäre ihm absurd vorgekommen, auf Ausdrucksmittel des Klaviers zu verzichten, weil sie Bach auf dem Cembalo nicht gehabt hatte.

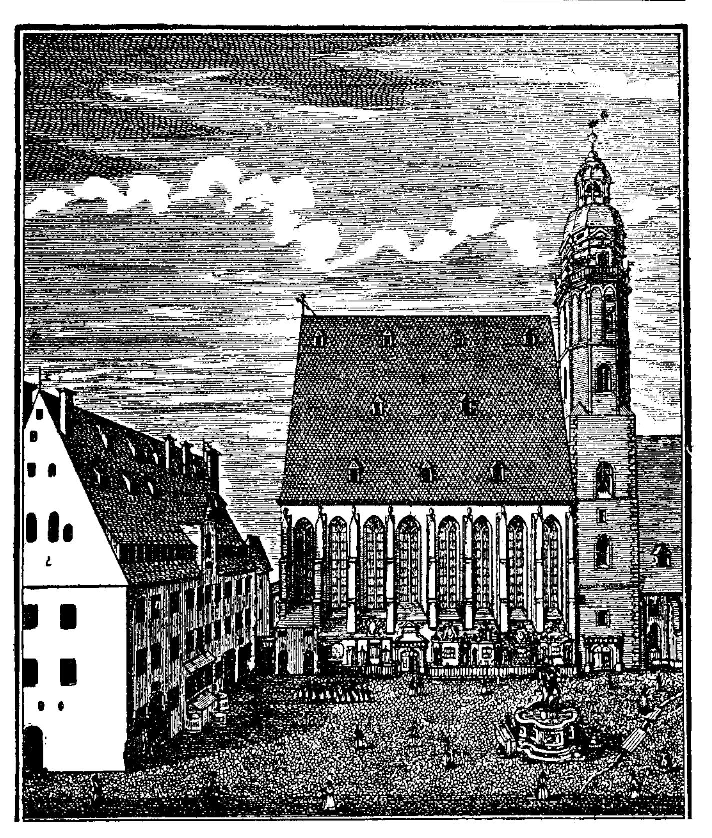
Diese Unbefangenheit Kunstwerken früherer Zeiten gegenüber, die naturgemäß eine starke, eigene Kultur zur Voraussetzung hat, verliert sich aber immer mehr im 19. Jahrhundert; den Anstoß dazu hatte die Romantik gegeben, die zum ersten Mal die Gegen-

Bachs Geburtshaus in Eisenach

wart als inferior gegenüber einer reicheren Vergangenheit empfunden hatte. Nun, zum ersten Mal, empfindet man den historischen Abstand und versucht nicht mehr, die frühere Zeit der Gegenwart anzupassen; man ist bescheidener geworden und versucht umgekehrt, jene frühere Zeit als Gegensätzlichkeit, aus ihren eigenen Bedingtheiten zu begreifen. Wenn wir nun damit eine Einheit der Kultur aufgegeben haben (aus dem Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit heraus), die früheren Epochen selbstverständlich gewesen war, so ist das zwar ein Verlust, aber nicht nur ein Verlust; dem gegenüber steht eine ungeheure Bereicherung, mit der das viel und zu Unrecht geschmähte 19. Jahrhundert einen Vorsprung vor allen früheren hat: daß nämlich der Umkreis dessen, was der Mensch in sein geistiges Leben einzubeziehen fähig ist (wenigstens was die Kunst anbelangt), noch niemals so groß gewesen ist, wie in unserer Zeit; eine Bach-Renaissance im 18. Jahrhundert (angenommen, Bach hätte hundert Jahre früher gelebt) wäre ein unmöglicher Gedanke, während in unserer Zeit das geistige Leben von Hunderttausenden von Menschen auf der ganzen Welt nicht ohne ihn gedacht werden kann!

In unablässiger Bemühung arbeitete man daran, einen Schleier nach dem andern wegzuziehen, die Bachs Zeit unserem Blick verhüllt hatten; und heute steht die Welt Bachs mit einer Klarheit vor uns, daß wir etwa unsere Ablehnung der Czernyschen Bach-Auffassung nicht bloß gefühlsmäßig, sondern sehr deutlich begründen können. Diese Entwicklung der letzten hundert Jahre erlebt jeder abgekürzt in seiner eigenen musikalischen Bildung: er versteht Bach, etwa in seinen Inventionen, zunächst vom Standpunkt der üblichen Sonatinenmusik aus (die Folge ist da sehr oft ein Haß gegen die „schlechtklingende" Bachsche Musik); später lernt er im „Wohltemperierten Klavier" zunächst die Stücke lieben, die ihm romantisch vorkommen, dann ein paar monumentale, die er Beethovenisch auffaßt und dann erst kommt er zu Bach selbst! Ein anderer Weg ist nicht möglich, so merkwürdig das hier Gesagte klingen mag, denn man kann einen Abstand von zweihundert Jahren nicht auf einmal überspringen. Ähnlich wird z. B. von Bülow berichtet, daß er Bach in späteren Jahren wesentlich „einfacher" gespielt habe als früher, und als in seinen gedruckten instruktiven Ausgaben steht.

Wenn nun also jetzt das ästhetische Objekt, nämlich das musikalische Lebenswerk Bachs, seine doppelte Umsetzung im Spieler und Hörer, als den ästhetischen Subjekten erfährt, so haben diese den langwierigen, durch Generationen sich erstreckenden Prozeß der Einfühlung in diese Welt durchgemacht. Das heißt nun nicht, daß diese Gegenwart ihr eigenes musikalisches Leben dabei aufgeben könnte. Auch wenn wir uns jahrzehntelang mit Bach beschäftigen, können wir nicht verhindern, daß wir seine Harmonik, Eigenheiten seiner Rhythmik, vieles



Thomaskirche und Thomasschule in Leipzig

in seiner kontrapunktischen Technik anders empfinden, als die Zeit vor 200 Jahren; was wir aber fertig bringen können, ist, das, was von der klassischen und romantischen Musik der Bachschen Gefühlswelt schlechthin wesensfremd ist, ihr gegenüber auszuschalten, Bach nicht (nach einem drastischen Ausspruch d'Alberts) „mit einer Chopinschen Sauce piquante zu begießen". Daß aber die musikalische Erlebnisfähigkeit heute gegenüber dem Zeitalter Bachs eine ungleich größere ist, und daß wir daher Stücke, wie die chromatische Fantasie, oder die Orgelchoräle tiefer empfinden, als es damals möglich war, scheint mir sicher, obgleich ich es natürlich nicht beweisen kann und trotzdem das *melodische* Empfinden damals stärker war.

Die Rolle, die die Orgel in dieser Entwicklung gespielt hat, war zunächst weder glanzvoll, noch rühmlich, sie stand auf einem toten Geleise und die große Musikgeschichte zog an ihr vorbei; die Tradition des Bach-Zeitalters riß ganz ab und es hat wenig zu sagen, wenn die Franzosen behaupten, daß sie ihnen (u. a. durch Adolf Hesse, der 1844 in Paris war) überkommen und von ihnen weiter erhalten worden sei. Die herrschende Richtung bei den deutschen Organisten war gleichwohl konservativ (man lese Griepenkerls Vorrede zu den Orgelwerken im I. Band der Peters-Ausgabe); ein leidenschaftlicher Streit der Meinungen entsteht erst, als die Orgel beginnt — seit etwa 30 Jahren — den Vorsprung der übrigen Instrumente an Ausdrucksfähigkeit einzu-

holen; nun zeigte es sich, daß die ästhetische Schulung, die die Klavierspieler seit hundert Jahren durchgemacht hatten, dem Organisten gefehlt hatte: es kam die Periode der wilden Experimente mit schrankenloser Betätigung am Rollschweller und mit Fernwerk und anderen „Stimmungsmitteln", gegen die nichts einzuwenden ist, wenn man einer Lisztschen Fantasie damit Glanz und Farbe verleiht. Bald kam denn auch die Gegenwirkung: in puritanischer Entrüstung wurde die moderne Orgel als „Riesenorchestrion" gebrandmarkt und ihr jede Berechtigung zur Bach-Interpretation abgesprochen. Eine kleine, aber einflußreiche Partei suchte dabei die Überlegenheit des französischen Orgeltyps mit seiner scharfen Individualisierung der drei Klaviere und seines Zungenklanges zu beweisen. Nun kam Straube und was er auf der verpönten modernen deutschen Orgel leistete, war so über alle Begriffe, die man bis dahin gehabt hatte, daß erst mit ihm die neue Zeit der deutschen Orgelkunst anbricht. Natürlich hat aber die Straubesche Interpretation *nur für ihn* ihre Berechtigung; er ist eine sehr starke Persönlichkeit von ausgesprochener, lyrischer, ja wenn man will, mystischer Richtung, und was er durfte, durften deswegen seine Schüler noch nicht! Vielmehr sollten sie in dem unvergleichlichen Unterricht, den Straube gab, Bach zunächst durch das Medium der Persönlichkeit des Lehrers nur kennen lernen, um ihn dann später durch ihr eigenes geben zu können. Bei der ersten Generation von Straubes Schülern war das wohl im allgemeinen noch zu wenig der Fall gewesen, jetzt aber scheint die Selbständigkeit errungen zu sein. Straube hat vor 12 Jahren den berühmten zweiten Band der Orgelwerke bei Peters in seiner Interpretation erscheinen lassen, eine Ausgabe, in der er sich ein bleibendes Denkmal gesetzt hat und die alle gebildeten Musiker, nicht bloß die Organisten, studieren sollten. Einspruch muß man aber erheben gegen ihre billige Benützung durch bequeme Orgler, die glauben, durch diese Ausgabe, die bis ins Kleinste mit Vortragsanweisungen und Erläuterungen durchleuchtet ist, endgültig des eigenen Denkens über all diese Gegenstände enthoben zu sein. Im Gegenteil! Man sollte sie wohl bis ins einzelste studieren, aber niemals aus ihr spielen, denn die Suggestion im Straubeschen Sinn durch das Notenbild allein ist so stark, daß man sich ihr nicht entziehen kann. Ja, ich möchte noch weiter gehen und behaupten, daß es kein Zufall ist, daß seit 12 Jahren, trotz allen Drängens, noch kein weiterer Band erschienen ist: die Niederlegung all dieser, bis dahin nur für den Augenblick und mit der Möglichkeit jederzeitiger Modifikation entstandenen Ausdeutungen hat etwas Abschließendes, und ein so in jedem Augenblick produktiver Geist wie Straube muß fast mit zwingender Entwicklung von da ab eine neue Epoche beginnen, wie ja auch ein Komponist auf ein einmal fertiges Opus nicht wieder zurückkommt. Straube hat neue starke Eindrücke durch die Freiburger Praetorius-Orgel bekommen (auf der man natürlich Bach nicht spielen kann); wohin diese neue Entwicklung führt, kann heute noch nicht gesagt werden, doch scheint mir das von Günther Ramin herausgegebene Album berühmter Orgelkompositionen, das ein so ganz anderes Notenbild bietet, als Straube etwa in seinen „Alten Meistern des Orgelspiels" (deren Interpretation man, ganz allgemein wohl, heute nicht mehr folgen wird), symptomatisch zu sein für die Denkungsart des jüngeren Straubekreises.

Seit Albert Schweitzers Bach-Buch erschienen ist (1907), hat es natürlich nicht fehlen können, daß man versucht hat, Schweitzers „objektive" Auffassung gegen Straubes allzu „subjektive" auszuspielen. Wer daran im Ernst glaubt, der lese bei Schweitzer (S. 283) seinen Registrierentwurf zur a moll-Fuge aufmerksam durch: Schweitzer führt da die Fuge in vorsichtigen Übergängen vom ersten zum dritten Klavier hinauf (läßt dort sogar den Schwellkasten schließen!) und führt dann ebenso wieder zurück aufs erste Manual, — was alles zwar in hohem Maß geist- und sinnvoll ist, aber nichts weniger als „objektiv" oder „echter Bach ohne fremde Zutat", wie man auch oft sagen hört, — denn ganz gewiß hat Bach diesen Manualwechsel (abgesehen von allem andern) weder ausgeführt noch sich gedacht. Auch Schweitzers Bach ist subjektiv und kann nichts anderes sein, ebenso, wie es, nur wieder in anderer Richtung, ein anderer Großer, Straube Ebenbürtiger ist: Busoni.

So ist es also ganz unmöglich, praktische, allgemein gültige Anweisungen zum Vortrag der Bachschen Orgelwerke zu geben, — und nur ein elender Handwerker kann solche erwarten. Was uns aber in der Musik noch fehlt, ist, daß nur ein ganz kleiner Teil von so vielen bedeutenden Musikern ihre Erfahrungen und Ratschläge fixiert haben, so daß andere daraus lernen könnten; also das, was in der Klaviermusik neuerdings Galston mit seinen „Studienbüchern" einzubürgern versucht hat. Der Organist, der nicht das Glück hat, durch einen verstehenden Lehrer in Bach eingeführt zu werden, hat zwar nicht viele, aber doch einige Möglichkeiten, diesen Mangel auszugleichen: er lese in Spittas einzigartigem Buch zum mindesten die von der Orgelmusik handelnden Abschnitte (in denen jedoch leider über den Vortrag fast gar keine Bemerkungen fallen), er lese Schweitzer ganz, der auch bei beschränkter Zeit leicht durchgearbeitet werden kann, er studiere — das bloße Ansehen genügt nicht! — in allen Einzelheiten bis herunter zur Artikulation und dem Fingersatz den von Straube herausgegebenen Band der Orgelwerke; sehr erwünscht wäre auch eine Bekanntschaft mit der von Schweitzer und Bonnet gemeinschaftlich veranstalteten Ausgabe der Orgelwerke bei Schirmer in New York, die leider in Deutschland bis jetzt nur sehr wenig bekannt geworden

ist, aber, weniger ihrer zahlreichen Druckfehler, als ihrer zum Teil ganz trefflichen Vorbemerkungen zu den einzelnen Werken beachtet zu werden verdient; — wenn der Organist neben einer unablässigen Bemühung um die praktische Aneignung dieser Musik, wozu auch bei großer Begabung eine Reihe von Jahren harter Arbeit die Voraussetzung bildet, noch diese Ratgeber befragt, dann hat er Aussicht, *für sich allein wenigstens* die Frage nach der Wiedergabe der Orgelwerke Bachs beantworten zu können. Mehr aber auch nicht. Der Bach der Schwaben ist ein anderer als der der Straßburger oder der Leipziger, der Bach der heutigen Jugendbewegung ein anderer als der der offiziellen Musikstätten, der Bach, der für Lübeck und Buxtehude begeisterten Ugrinoleute ein anderer als der eines Geigers der Joachimschule, — kurz: Eines schickt sich nicht für alle, sehe jeder, wie er's treibe, sehe jeder, wo er bleibe, und, wer steht, daß er nicht falle!

Bemerkungen zu Seb. Bachs vokaler Ornamentik

Von Prof. Dr. Hans Joachim Moser (Halle)

Im Bach-Jahrbuch 1916 habe ich unter dem Titel „Zählzeit oder Notenwert?" eine neue Regel für die so oft strittige Ausführung von Verzierungen in Bachs Passionen, Oratorien und Kantaten vorgetragen, die wesentlich auf folgende einfachen Leitsätze hinausläuft:

1. Bach selber sagt in seinem Notenbuch für Friedemann Bach, alle Vorschläge seien *lang* (d. h. halb so lang als die Hauptnote, vor der sie stehen), und Mattheson bestätigt das.

2. *Mechanische* Anwendung dieser Regel um jeden Preis führt aber oft zu offensichtlichen Unmöglichkeiten, so daß man häufig deshalb gegen Bachs Regel in der Praxis kurze Vorschläge hört.

3. Dieser Widerspruch läßt vermuten, daß Bachs Regel irgend eine Bedingung voraussetzt, bei deren Anwendung die Unvereinbarkeit von Theorie und Praxis sich löst.

4. Die gesuchte, ungeschriebene „Ausführungsbestimmung" ergibt sich für so gut wie alle Fälle aus der Beobachtung, daß die Hauptnote (vor der die fragliche Verzierung steht) als Phrasenende nicht länger als die Zählzeit (d. h. im C-, 3/4- usw. Takt das Viertel, im 3/2- und ₵ die Halbe, im 12/8-, 6/8-, 3/8-Takt das Achtel) zu sein pflegt, während sie im Verlauf häufig mit angebundenem Werte gleicher Tonhöhe zusammenfließt, also viel zu lang erscheint. Thematisch hat die Vorhaltsverzierung *die halbe Länge der Hauptnote in deren kürzester Erscheinungsform*, und selbstverständlich bleibt ihr diese Geltung (halbe Zähleinheit) auch, wenn die Hauptnote ligaturenhaft aufgeschwemmt wird.

Beispiele habe ich a. a. O. genug gegeben; hier sei das Ganze kurz schematisiert:

Vorkommende Themenformen im gleichen Stück (etwa Hirten-Symphonie des Weihnachts-Oratoriums)

a) 12/8 [Noten] usw., b) [Noten],

c) [Noten].

Form b) beweist, daß motivisch der Ausklang nur das 1. Achtel (Zählzeit) ist, also hat die Verzierung (obwohl *lange* Ausführung) stets nur den Wert des Sechzehntels.

Oder (Duett der Matthäus-Passion): [Noten] ist nicht als [Noten] oder als [Noten], sondern nur als [Noten] zu lesen, denn mehrfach ergibt sich als Motivausgang die schwere Zählzeit [Noten] = [Noten], und das zweite Viertel ist an die Hauptnote nur kontrapunktisch weiterführend angebunden, bleibt also auf die Bemessung des Vorschlagwerts ohne Einfluß. Und da hier die Oboen im Vorspiel das Thema mit Vorhalten bringen, haben es auch die Gesangsstimmen, wo immer es im Verlauf des Stückes auftritt, mit ebendenselben vorzutragen, z. B. in Takt 17—20, 36—39, 58—59.

Desgleichen lehrt in der Petrus-Arie der Johannis-Passion das viele Male durchgeführte Instrumentalmotiv:



noch [Noten], sondern [Noten] ausgeführt werden muß, wofür besonders die Takte 72/73 lehrreich sind.

Mein damaliger Aufsatz ist von der Fachkritik teils mit Beifall, teils mit der Einwendung (Schünemann) aufgenommen worden, diese Ausführungsbestimmung sei zu einfach, als daß sie zutreffend sein könnte, besonders da sie sich bei den zeitgenössischen Theoretikern nirgends finde. Wogegen ich zu erwidern hätte, sie sei so logisch und selbstverständlich, daß sie eben gar keine besondere, neue, willkürliche Regel darstelle, also einer ausdrücklichen Kodifizierung ihrer Zeit auch nicht erst bedurft habe. Vor allem aber habe ich zu meiner Freude seither mehrfach Bach-Aufführungen von Rang mitgemacht, wo die Dirigenten sich ausdrücklich bezüglich der Ornamentik strikt an meinen Vorschlag gehalten hatten, und alles war reibungslos aufgegangen, so daß meine Auslegung doch vielleicht Anspruch erheben darf, Allgemein-

gut der Bach-Interpreten zu werden — wofür dieser Beitrag erneut werben möchte.

Natürlich ergeben sich bei dieser Art der Vorschlagsausführung (als halbe Zählzeit) in seltenen Fällen Reibungen, etwa Quarten- oder Sekundparallelen. Aber erstens findet man bei Bach bekanntlich sogar manchmal Quintenparallelen, falls die eine Stimme Durchgang und die andere Vorhalt ist. Zweitens treten diese Herbheiten gewöhnlich nicht in zwei Instrumenten gleicher Gattung oder auf dem Klavier auf, sondern z. B. zwischen Gesang und Oboe, wo die Klangverschiedenheit sie obendrein fast verschwinden läßt (bei Unisono zwischen Stimme und Instrument hat selbstverständlich der Part, bei dem etwa die Verzierung nicht steht, diese in gleicher Ausführung mitzumachen). Drittens bleiben diese Beanstandungen auch bei allen andern, noch so kurzen oder noch so langen Ausführungsarten des Vorhalts bestehen außer dem *ganz* kurzen, auftaktig betonten Vorschlag — und den lehnt Bach ja ausdrücklich ab!

Bezeichnenderweise bleibt Dirigenten, die weder den „ganz kurzen" Vorschlag nehmen, noch meine Zählzeitregel befolgen wollen, bei „langer" Ausführung meist nichts übrig, als im gleichen Stück und Motiv dem Vorhalt zwei- oder gar dreierlei Längen zu geben. Daß das aber zu einem innerlich unmöglichen Ergebnis führt, sollte klar sein, denn fast immer ist die Verzierung ein physiognomisch unentbehrlicher Bestandteil des Themas, also muß auch ihr Längenverhältnis konstant bleiben können; Bach bestätigt das selbst gelegentlich zweifelsfrei.

Absolut überzeugend für diesen Tatbestand erscheint mir das bekannte Duett des Weihnachtsoratoriums „Herr dein Mitleid". Takt 42/43 beweisen, daß das Motiv rhythmisch lautet:

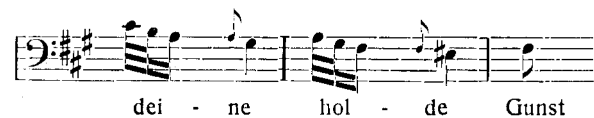


also bei „langer" Ausführung:



Infolgedessen ist auch in Takt 20 die Ausführung nur richtig als , falsch aber als , und bei bleibt der Tatbestand rhythmisch genau derselbe, ganz gleichgültig, ob nun die Hauptnote auch noch einen Punkt bekommen hat. aber ist in *jedem* Falle falsch.

Aus diesem thematischen Zwang heraus ist auch der Anfang des Mittelsatzes



einzig richtig so auszuführen



Und nun die versprochene Bestätigung von Bach selber? Sie findet sich Takt 7 ff. vor dem Dacapo:

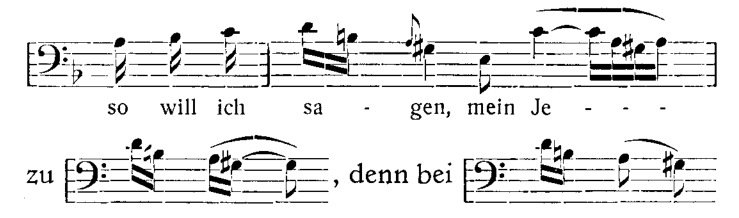


Ich dächte, das ist einhellig und deutlich! Also ist auch bei Buchstabe O (Petersscher Klav.Ausz.) dei-ne hol-de als zu singen, und das ist nicht der kurze, sondern der lange Vorschlag, aber eben nur vor dem zweiten Achtel des Takts als der „wirklichen" Hauptnote; das dritte Achtel könnte ebensogut Pause sein.

Oder die bekannte Sopranarie der Matthäus-Passion „Aus Liebe will mein Heiland sterben"; ich schreibe gleich her, wie sich m. E. die Ausführung des Flötenvorspiels aus den Schlüssen in Takt 4, 18, 33, 61 zwingend ergibt:



Besonders schlagend ist ebenda in der Baßarie „Komm süßes Kreuz" die Ausführungsnötigung bei



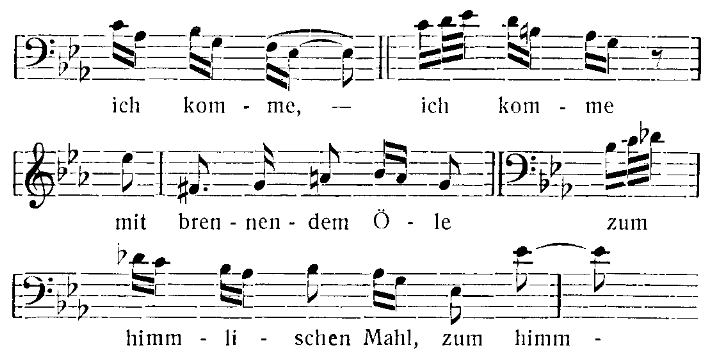
käme der Vorhalt infolge der Synkope aufs schlechte, die Auflösung aufs gute Taktteil, was reiner Unsinn wäre. Ebenso in der Altarie mit Chor Nr. 36 „Ach nun ist mein Jesus hin" Takt 77:



Wieder einen bündigen Beweis liefert Bach selbst in der Kantate Nr. 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme", wo er im Duett Nr. 3 dem Sopran und Baß die Verzierung nur in seiner bekannten Abkürzung , im Breitkopfschen Klavierauszug zu interpretiert, vorschreibt, beim obligaten Instrument jedoch meiner Zählzeitregel gemäß (Takt 11) das betr. Motiv gleichzeitig als Sechzehntel ausschreibt, nämlich:



woraus sich für die Solosänger an den gleichartigen Stellen die Ausführung ergibt:



Andererseits zwingt im gleichen Satz das Gesetz der thematischen Konstanz, da Bach beim Quartensprung regelmäßig ausschreibt

mein Heil, mein Heil

auch, wo er den Sekundenvorhalt beim gleichen Motiv nur als Vorschlag schreibt, diesen genau so auszuführen, also

mein Heil, dein Teil

Daraus folgt die bei Bach (wie auch bei neueren Dirigenten, man denke an den 2. Satz von Beethovens Pastorale) häufig zu machende Beobachtung, daß bei dreiteiligen Taktbildungen bald jedes Drittel, bald nur das Zweidrittel in Abwechslung mit dem dritten Drittel als Zählzeit empfunden wird, also z. B. im $^6/_8$-Takt der Rhythmus ♩ ♪ ♩ ♪ als agogischer Sonderfall zweier Achtelduolen (♫ ♫ = ♩3♪ ♩3♪), woraus sich dann der Vorhaltswert ♫ ♪ ergibt. Zugleich bietet sich so ein wichtiger Anhalt für die von Bach gewünschten Zeitmaße, z. B. im Schlußchor der Matthäuspassion, wo er in reizvoller Abwechslung bald den normal langen Vorhalt (im $^3/_4$-Takt Achtel), bald den überlangen (Viertel vor der Halben) ausschreibt, wonach die Verzierungsnotation zweifelsfrei ebenfalls zu regeln ist — sozusagen ein Variationsspiel mit unserem „Gesetz der thematischen Konstanz".

Daß dauernd zweierlei Vorhaltsgrößen in einem Thema vorkommen können, lehrt die wahrhaft herrliche Altarie in Bachs Kantate 125 „Mit Fried und Freud" in eindeutiger Weise. Der Breitkopfsche Klavierauszug uniformiert alle Fälle zu:

Larghetto

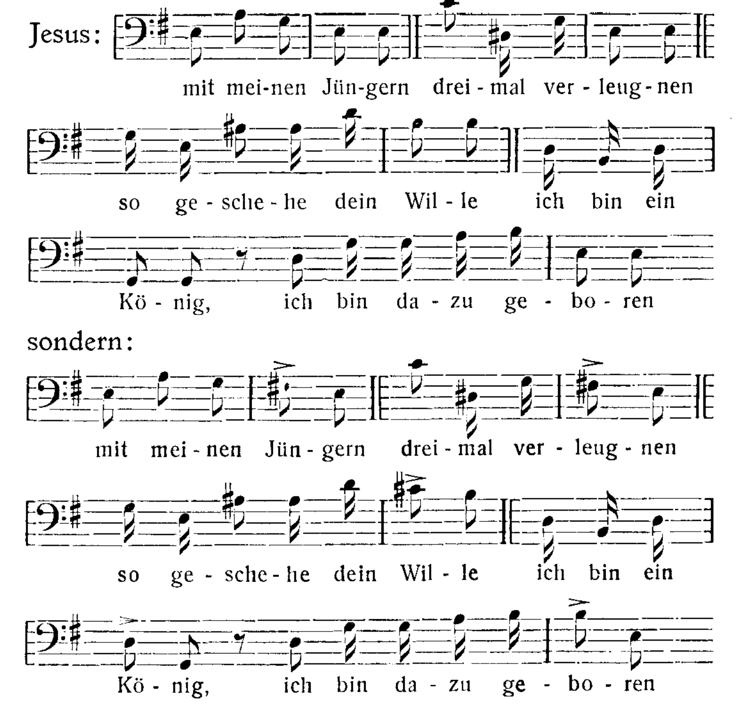




während sich meines Erachtens zwingend folgende Ausführung ergibt:



Noch ein Wort endlich über die gänzlich ungeschriebenen Vorhalte in den Rezitativen, da es leider immer noch „moderne" Dirigenten gibt, die sie samt und sonders als „weichlich" ablehnen. Daß an der allgemeinen Notwendigkeit, bei den weiblichen Ausklängen der Rezitativphrasen Terzsprünge durch Sekunden-, und Quint- bezw. Quartschritte durch Quint- bezw. Quartenvorhalte zu schmeidigen, nicht der mindeste Zweifel obwalten kann, wolle man in Beyschlags Ornamentik oder geradewegs bei Mattheson, Heinichen usw. nachlesen. Außerdem hat Bach ja wohl für *seinen* Geschmack und nicht für den heutiger Straußianer etc. komponiert, darf also wohl die von ihm gewünschte Ausführung wie jeder andere Klassiker (wohlgemerkt zu diesem Kapitel auch Mozart und Weber!) verlangen. Es hat nun einmal nicht zu heißen



Man wende nicht ein, wo Bach es gewollt, hätte er's schon ausgeschrieben — nein, Bach war ein Sohn der halbimprovisatorischen Praxis seiner Zeit, und die vielfach ausgeschriebenen Vorhalte sind höchstens noch ein Beweis mehr (wenn es dessen noch bedürfte), wie diese Formeln ausgeführt worden sind. Freilich — die An-

wendung will Geschmack, nicht Schematismus; wenn es heißt: „da antwortete er *nichts*" oder „daß sie ihn mit Listen *griffen*", so wird man beidemal die Worte nicht durch Vorhalte um ihre Härte bringen wollen. Überhaupt: diese Vorhalte sollen ein *espressivo* auf hervorzuhebenden Begriffen bedeuten, und es sei vor ihrer Überanwendung, zumal in den Ariosi und inmitten der Phrasen gewarnt — heute gibt es bereits Interpreten, die bei Bach überhaupt nicht mehr zwei Töne gleicher Höhe nebeneinander können stehen sehen, ohne den ersten von beiden als freien Vorhalt abzuändern — Vorhalte z. B. in dem Altrezitativ „Ach Golgatha" auf „Erden", „Werden", „Unschuld", „sterben" und am Schluß auf „Golgatha", wie ich's letzthin gehört, gehen also in dieser Häufung ganz gewiß wesentlich zu weit.

Jedem Nachdenklichen wird es danach ein leichtes sein, die Übertragung auf alle andern Einzelfälle des Bachschen Vokalschaffens vorzunehmen.

Die „Bache" in Arnstadt

Unveröffentlichtes vom Wirken eines großen Musikergeschlechtes in Arnstadt

Nach Aufzeichnungen in Kirchenbüchern und alten Akten zusammengetragen von W. HEIMANN, Arnstadt

Da seht diesen Kopf" ruft Richard Wagner einmal bei seinen Bachstudien aus, „seht diesen Kopf in der wahnsinnigen französischen Allongeperücke versteckt, diesen Meister als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen, selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie die Perücke und Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin, denn es ist unmöglich, ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen." So spricht ein von der Öffentlichkeit verhältnismäßig bald anerkannter Musiker von unserem „Direktor-Musices" Johann Sebastian Bach, wie sich der große Thomaskantor selbst bezeichnete. Mit Recht wird nach ihm, da er von Anfang August 1703 bis Anfang Juli 1707 an der Arnstädter „Neuen Kirche" seine *erste* Organistenstelle innehatte, Arnstadt eine thüringische Bach-Stadt genannt. Sie führt diesen Namen wohlbegründet, denn neben Erfurt, Eisenach und Weimar kann Arnstadt für sich in Anspruch nehmen, vor einigen Jahrhunderten nicht nur die begabtesten Bachs als Musiker zu ihren Bürgern gezählt zu haben, die Gerastadt, in der später Alexis schuf, stand, wie ich auf Grund jahrelanger Forschungen historisch zu belegen vermag, mit dem Urgeschlecht der Bache, mit den ersten Wurzeln, aus dem der große Baum eines Johann Sebastian hervorging, in engster Beziehung. Gewiß sprach Philipp Spitta, der große Musikgelehrte, der während seiner Bach-Studien oft in Arnstadt weilte, davon, daß „diese Stadt eine alte Sammelstelle des Bachschen Geschlechtes ist", an Namen führt er allerdings nur die vom musikgeschichtlichen Standpunkte aus bedeutendsten auf. Diese Zeilen stellen sich die gewiß nicht leichte Aufgabe, einen Überblick über die *Bache*, die in Arnstadt wirkten, oder mit dieser Stadt in Beziehung standen, zu geben. Die Arbeit dürfte für viele von besonderem Reize sein, da sich bis jetzt niemand fand, die Zusammenstellung zu bewerkstelligen.

*

Bleiben wir einmal, wenn wir vom ersten geschichtlichen Auftauchen des Namens Bach sprechen, ganz in Arnstadts Nähe. Das Geschlecht, dem Johann Sebastian entstammt, ist, ein grunddeutsches und läßt sich in seinem thüringischen Heimatsitz schon vor den Zeiten der Reformation nachweisen. Der Bach-Biograph Spitta nennt als den frühesten Vertreter des Geschlechts den einfachen Bauern Hans Bach aus Gräfenroda, einem Dorfe, etwa 2 Meilen südwestlich von Arnstadt gelegen. Vom Leben dieses Bach wissen wir soviel wie nichts; er hat, wie aus einem Briefe vom Februar 1509 hervorgeht, Ende des 15. Jahrhunderts dort gewohnt und wahrscheinlich in den Ilmenauer Bergwerken gearbeitet. Der Name Bach findet sich unter Bewohnern von Gräfenroda noch das 16. und 17. Jahrhundert hindurch, weiter war im Jahr 1676 in Ilmenau ein Johannes Bach Diakonus. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden wir in dem Dorfe *Rockhausen* (2 Meilen nordöstlich von Arnstadt) einen mit elf Kindern gesegneten reichen Bauern Wolf Bach. Die Rockhäuser Bachs, die alle Bauern waren, starben nach hundert Jahren aus. In dem Orte Molsdorf bei Erfurt wohnte das ganze 17. Jahrhundert hindurch ebenfalls eine reich verzweigte Bachsche Familie. Der älteste Molsdorfer Bach hieß ebenfalls Hans und soll 1606 geboren sein. Die Arnstädter Kirchenbücher sprechen von einem Nicol Bach aus Molsdorf, der in das schwedische Heer eingetreten war und am 23. Juni 1646 in Arnstadt begraben wurde, da „er trunkener Weise aus selbstgegebener Ursache erstochen wurde".

Die direkten Vorfahren Joh. Seb. Bachs finden wir in Wechmar bei Gotha, einem kleinen Ort, in dem die Bachs schon vor 1550 festsaßen. In welchem Zusammenhang dieselben mit den vorher kurz erwähnten Stämmen

stehen, ist nicht zu sagen, aber es hieße das Unwahrscheinlichste annehmen, wenn man ihn zwischen Familien gleichen Namens, die auf einem kleinen Flächenraum nebeneinander wohnen, leugnen wollte. Wechmars ältester Bach heißt wiederum Hans, erscheint, wie Pfarrer Dr. Koch feststellte „am Montage vor Bartolomei des Jahres 1561 als Mitglied der Gemeindevormundschaft" und mag 1520 geboren sein. Als sein Sohn kann Veit Bach gelten, der zwischen 1550 und 1560 geboren sein dürfte und allgemein als Stammvater des Zweigs der Bache gilt, aus dem Johann Sebastian entsproß. Vom Leben Veits, der seinen Vornamen von St. Vitus, dem Schutzheiligen der Wechmarschen Kirche trug, wissen wir wenig, vor allem fehlt uns sein Geburtstag. Selbst der vor zwei Jahren in Wechmar aufgefundene Bach-Stammbaum konnte diese Lücke in der Bachschen Familiengeschichte nicht beheben. Die frühere Annahme, Veit Bach sei aus Ungarn eingewandert, ist längst widerlegt, denn dieser Veit, auf den die Hausüberlieferung zurückgeht und der am Ende des 16. Jahrhunderts (1590 oder 1597) aus der Preßburger Gegend nach *Wechmar* bei Gotha einwanderte, war ein Wiederkehrender, den Heimweh und die Unmöglichkeit, seinem evangelischen Glauben dort treulich zu folgen, wieder nach dem Thüringerlande zurückführten. „Ist dannhero", so erzählt Johann Sebastian, der manches von seinem Urgroßvater Veit aufzeichnete, „nachdem er seine Güter, so viel es sich hat wollen tun lassen, zu Gelde gemacht, nach Deutschland gezogen." Veit war nach seiner Rückkehr nicht mehr allzu lange Bäcker. Als echter Thüringer liebte und übte er die Instrumentalmusik. „Er hatte", so sagt sein Urenkel Sebastian weiter, „sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (einer kleinen Gitarre), welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währenden Mahlen darauf gespielet." Sebastian sagt in seinen Aufzeichnungen weiter: „Es muß doch hübsch zusammengeklungen haben. Wiewohl er doch dabey den Takt sich hat imprimieren lernen." Nach diesem Gelegenheitsmusiker, der am 8. März 1619 gestorben ist, wuchsen aus dem Geschlecht musikbegabte Größen hervor und der Name Bach steht seitdem mit auf dem ersten Blatt der Musikgeschichte.

*

Nun zum ersten Problem: Wodurch stand Arnstadt mit dem Ur-Bach-Geschlecht besonders mit jener Linie, aus der der große Sebastian hervorging, in unmittelbarer Verbindung? Wie in neuerer Zeit der Musikersohn Joh. Brahms und mancher andere in der Jugend sein Brot „durch Aufspielen zum Tanz" verdiente, so muß man sich auch die Betätigung der ersten Bach-Musiker nicht ausschließlich auf kirchlichem Gebiete denken, sondern sie als vorwiegend *weltliche* Musiker betrachten.

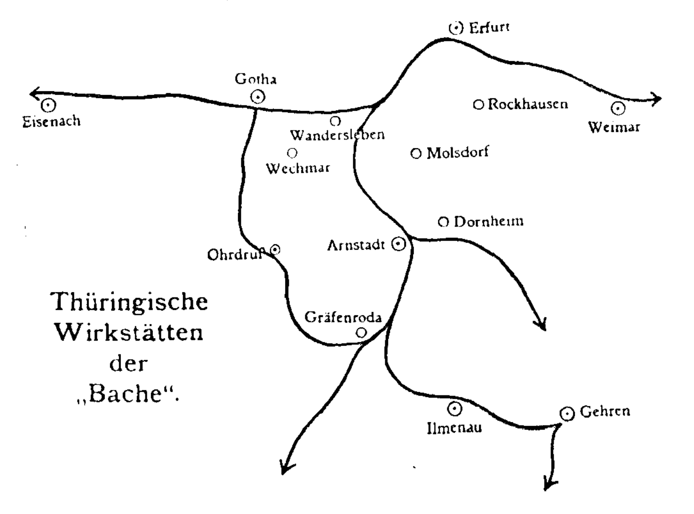
Der einzige uns bekannte Sohn des Veit, der Wechmarer Hans Bach, ist, mehr wissen wir auch von dessen Leben nicht, 1626 gestorben. Nehmen wir an, er wäre wie Johann Sebastian 65 Jahre alt geworden, so ergibt sich als sein Geburtsjahr 1561. War der Vater, was wir weiter annehmen wollen, um diese Zeit 30 Jahre alt, so wäre das Geburtsjahr unseres Urvaters Veit Bach 1531 (Spitta nimmt 1550 an). Ungefähr seit diesen Jahren, zumindestens seit Mitte des 16. Jahrhunderts, also um die Zeit von Luthers Tod, finden wir in Arnstadt „die Bache". Die heute noch vorhandenen Kirchenbücher und andere Aktenstücke bestätigen dies, die Aufzeichnungen deuten allerdings auch daraufhin, daß vor dem noch weitere, uns mit Namen nicht bekannte Bache hier wohnten. Dies bleibt allerdings nur eine Vermutung. Es ist ja bekannt, daß gerade um die erwähnte Zeit die über Deutschland gehende Reformationswelle und der Bauernkrieg zur Folge hatten, daß viele deutsche Bürger oft ungewollt ihren Heimatsitz verlassen und in eine andere Gegend übersiedeln mußten. Der erste urkundlich erwähnte *Bach in Arnstadt* war der in keiner Musikgeschichte erwähnte Caspar Bach, der von 1620 bis 1640 als „Hausmann" auf dem Schloßturm im Dienste des damaligen Grafen stand. Hausmann war der damals allgemein übliche Ausdruck für Spielmann oder Musikant. Laut seiner Bestallung „sollte er die Stunden schlagen und Tag und Nacht auf Reiter und Kutschen und auf alle Wege wo mehr denn zwei Reiter sind, zu achten haben, zugleich auch melden, da er in der Nähe oder in der Ferne Feuer sehe"[1]. Es ist begründet anzunehmen, daß der Stammvater *Veit* Bach (aus Wechmar) einst in Arnstadt weilte, denn der Musikgelehrte Spitta hält — urkundliche Erwähnungen unterstützen diese Annahme — den Turmwächter Caspar Bach für einen Bruder des Veit. Das Weib des Caspar Bach, die 1569 geborene Catharina Bachin war eine geborene Arnstädterin, sie starb am 15. Juli 1651 und wurde auf dem alten Friedhof beigesetzt.

*

Wir sind also, nachdem wir vom Zusammenhang des Ur-Bach-Geschlechts mit Arnstadt vorerst eine Hauptgrundlage haben, beim zweiten Kapitel angelangt, das uns die Namen und das Wirken bisher vergessener Bachs — hauptsächlich vor Johann Sebastian — vor Augen führen soll. Es ist freilich nicht leicht, das sagt schon

[1] Caspar quittierte später seinen Dienst, wurde Bürger und kaufte sich ein Häuschen in Arnstadt und zwar in der Jakobsgasse, nachweisbar das Eckhaus an der Mauer oder das danebenliegende. Er hatte mehrere, uns dem Namen nach meist nicht bekannte Söhne, die ihn in seinem Amte unterstützten. Einer davon, der am 7. September 1634 im Alter von 31 Jahren in Arnstadt verstorbene Melchior wurde sogar einmal zu seiner Zeit in einem Ratsprotokoll rühmlichst genannt. Unter den ersten Bachen, die die alten Arnstädter Kirchenbücher aufweisen, befindet sich ein am 1. Okt. 1637 im Alter von 19 Jahren verstorbener Nicolaus Bach, der zweifellos auch ein Sohn des Caspar war.

Spitta, zuweilen auch nicht möglich, sich durch die bunte Bach-Schar, die sich aus den Pfarr-Registern entwickelt, sicheren Weges hindurchzufinden. Bleiben wir der Klarheit halber vorerst beim Urstamm: der Bäcker Veit Bach hatte einen Sohn Hans, der sich nach seinen Lehrjahren in Gotha schon ganz der Musik zuwandte und 1626 im Pestjahr das Zeitliche segnete. Den Hans finden wir während seiner Gothaer Lehrjahre „Auf dem Turm des alten Rathauses", wo sein Lehrmeister Caspar Bach, der später in Arnstadt wohnt, seine Dienstwohnung hat. Zu bestimmten Stunden mußte Caspar mit seinen Gesellen den Choral abblasen. Hans Bach, der Musikant und Teppichmacher war, kehrte „nach ausgestandenen Lehrjahren" nach Wechmar zurück, heiratete später die Tochter des Gastwirts, Anna Schmied. Drei seiner Söhne



sollen, was geschichtlich nicht erwiesen ist, durch den regierenden Grafen Schwarzburg-Arnstadt zu weiterer musikalischer Ausbildung nach Italien geschickt worden sein. Hans Bach ist einer der bekanntesten der ersten Bache, war er doch auch der beliebteste Tanzmeister seiner Tage, „den man sich seines prächtigen Spiels und seiner komischen Einfälle wegen nach Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieb, um den dasigen Stadtmusicis zu helfen". „Ringsum in Thüringer Landen, in Städten und Städtchen wohnen wir Sippen, ein kernig Geschlecht, sangeskundig in Kirche und Haus" so konnte von jetzt ab ein jeder Bach sein Geschlecht rühmen. Die Söhne des Spielmanns und Tanzmeisters Hans Bach, der noch in Wechmar seinen Wohnsitz hatte, bildeten dann den Grundstein für das Thüringer Musikergeschlecht. Drei treten unter seinen vielen Kindern, von denen die meisten Bauern blieben, besonders bedeutsam hervor: Johann der ältere, 1604 geborene, wurde als „Rathsmusikant" der Stammvater des Erfurter Geschlechts, das der Stadt auf lange Zeit so viele Organisten und Stadtmusiker geliefert hat, daß die letzteren noch zu einer Zeit (um 1800) „die Bache" hießen, als kein Träger dieses Namens mehr in der Stadt lebte. Ein weiterer Sohn Heinrich Bach, der von 1612 bis 1692 lebte (Riemann nennt irrtümlich 1615 als Geburtsjahr) widmete sich in Arnstadt nur der kirchlichen Tonkunst; er war, und das sei besonders festgehalten, der erste Bach-Organist in Arnstadt. Heinrich Bach bewohnte ein Haus in der Kirchgasse, wahrscheinlich Nr. 8 oder 10. Er hat von 1641—92, also über 50 Jahre, die Organistenstelle an der Ober- und Liebfrauenkirche bekleidet und konnte vor seinem Tode 28 Enkelkinder um sich versammeln. Olearius, der älteste Arnstädter Stadtgeschichtsschreiber, widmet in seiner Leichenrede, der wir auch das meiste, was wir von ihm wissen, verdanken, seiner Tüchtigkeit und Frömmigkeit die anerkennendsten Worte. In seinem Dienste hatte ihn zuletzt sein Schwiegersohn Christoph Herthum unterstützt, bei dem er auch in den letzten Jahren seines Lebens wohnte. (Im Hause Nr. 1 auf dem Kohlenmarkt, bei Glasermeister Ulrich, das auch später noch als Organistenwohnung diente z. B. Schlammann von 1809—1845.)

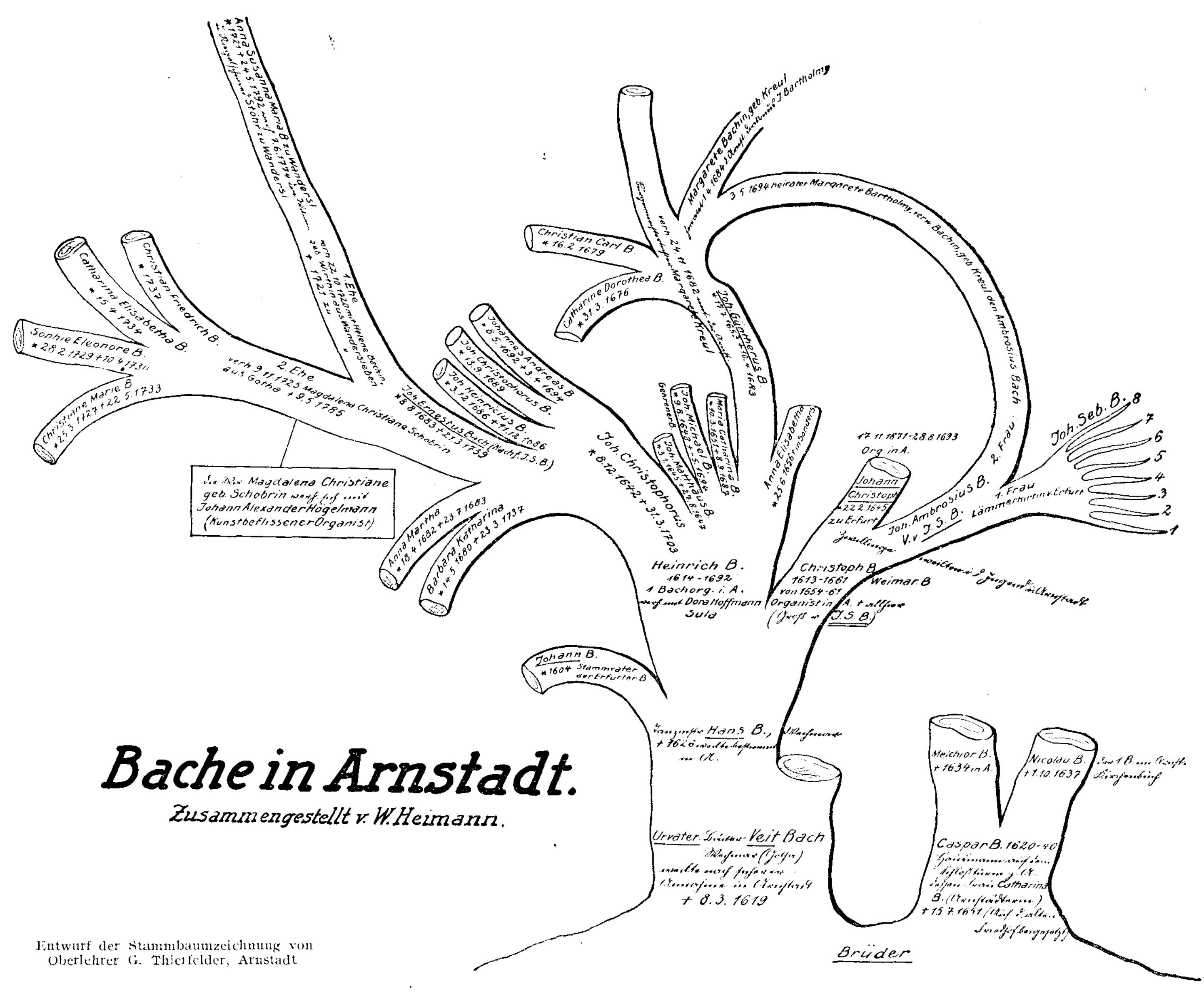
Bittere Not klopfte bald an Heinrich Bachs bescheidenes Häuschen. 52 Gulden betrug die Besoldung, die aber nach der Kriegszeit nicht ausbezahlt werden konnten. Im August 1644 wendet er sich als Bittsteller an den Grafen von Schwarzburg, weil er, wie er sagt, „aus sonderlicher Schickung des lieben Gottes für sich und seine kleine Familie kein Brot zu finden weiß," da die zugesagte Besoldung ihm schon über ein Jahr nicht gezahlt war, und er alles vorher erhaltene sich fast mit weinenden Augen hatte erbitten müssen." Über diesen Heinrich Bach steht im damaligen Arnstädter Kirchenbuch geschrieben:

> Hans Bachs (Wechmar) nachgelassener Sohn Heinrich B. (Organist von 1641 an) ist geboren am 7. November 1614 und gest. am 12. Juli 1692. Copuliert (verehelicht) am 2. Epiphanius 1642 mit Eva Hoffmann (geb. 11. Dez. 1616 gest. 23. Mai 1679) Tochter des Handelsmannes Christoph H. zu Sula (Suhl).

Aus dieser Ehe gingen folgende in Arnstadt geborene Kinder hervor:

1. Johannes Christopherus B. (zuerst in Arnstadt, später in Eisenach) geb. 8. Dez. 1642 (confirmiert 1654) 31. März 1703 gestorben.
2. Johannes Matthäus geb. 3. Jan. 1645 gest. 27. Aug. 1647
3. Johannes Michael (der Gehrener Bach) geb. 9. Aug. 1648 gest. — Mai 1694

Mit Freude stellen wir auch in diesem Zusammenhang fest, daß Arnstadt in Heinrich Bach, der nach Riemann ein geborener Erfurter war, einen der ersten tüchtigen Organisten aus der Ur-Bach-Linie während seiner ganzen Berufszeit innerhalb seiner Mauern sah. Weiter unterstreichen wir die wichtige, bisher unbeachtete Tatsache, daß der Großvater unseres Johann Sebastian, der Weimarer Christoph B. (1613—1661) als Pate bei der Taufe



Entwurf der Stammbaumzeichnung von Oberlehrer G. Thielfelder, Arnstadt

des ersten Sohnes des Heinrich B. hier weilte, der zweite Pate war Johann B. (Erfurt), der schon genannte Stammvater des Erfurter Geschlechts, der demnach das damalige kleine Arnstadt ebenfalls sah. Wie wenig bekannt ist ferner, daß schon der Großvater unseres Johann Sebastian, der, wie wir eben hörten, anläßlich einer Kindtaufe seines Bruders Heinrich zum erstenmale hier weilte, von 1654—1661 in Arnstadt als gräflicher Hof- und Stadtmusikus tätig war. Christoph B. wirkte die hauptsächlichste Zeit seines Lebens in Weimar, die Musikgeschichten nennen ihn kurz den Weimarer Bach, ohne zu erwähnen, daß er 1661, im Alter von 48 Jahren in Arnstadt starb.

*

Der erste in Arnstadt geborene Bach-Organistensohn Johannes Christopherus, von dessen Paten wir eben sprachen, heiratete am 26. Nov. 1667 die Tuchmachers-Tochter Maria Elisabeth Wedemann. Die Trauungsurkunde lautete im damaligen Stil:

„Die Ehe gingen ein: Der Kunsterfahrene Herr Hans Christoph Bach, verordneter Organist zu Eisenach, Herrn Heinrichs Bachs Organisten allhier eheleiblicher Sohn und die tugendsame Maria Elisabeth des Ehrenwerten und wohlgelahrten Herrn Johann Wedemanns verordneten Stadtschreibers allhier eheleibliche Tochter."

Die zwei größten Vertreter der kirchlichen Tonkunst vor unserem Sebastian waren der Hof- und Stadtmusikus Johannes Christophorus, der in seiner Jugendzeit hier wirkte und Johannes Michael, der spätere Organist zu Gehren (ab 1673), der am 1. Epiphanius 1675 sich mit Catharina Wedemann Arnstadt (gest. 1684), der jüngsten Tochter des Stadtschreibers Wedemann, verehelichte und später der Schwiegervater von J. S. Bach wurde. (Seine jüngste Tochter Barbara wurde nach Verehelichung mit Johann Sebastian in Dornheim die Mutter von Friedemann und Emanuel B.).

Der Gehrener Bach war ebenfalls ein tüchtiger Tonschöpfer, von dem aber nur sehr wenig, aber musikalisch

umso wertvollere Werke auf uns gekommen sind. Tüchtig war der Gehrener Bach auch als Instrumentenmacher. Vor dem trefflichen Michael Bach wirkte seit 1698 der gebildete Kantor und Organist Johann Christoph (geb. 1673) in Gehren (Sohn des Johann Christian B. aus der Erfurter Linie). Er war so halsstarrig, zänkisch und hochmütig, daß er sich von Seiten des Arnstädter Consistoriums die Androhung der Entlassung zuzog. Der Erfurter Musiker Johann Aegidius, ein Bruder des vorerwähnten Joh. Christian holte sich am 9. Juni 1674 von Arnstadt Susanne Schmidt als Braut. Ihr Vater, ein Eisenacher Musiker, war vorher nach Arnstadt übergesiedelt.

Als weitere Kinder entsprossen der Heinrich Bachschen Ehe:

4. die Tochter Maria Katharina, geb. 17. März 1651, gest. 8. Sept. 1687 (verheiratet ab 19. Mai 1668 mit Christoph Herthum, Kürchenschreiber und Organist zu Ebeleben bei Sondershausen)
5. Joh. Güntherus, geb. 17. Juli 1653, gest. 10. April 1683, copuliert am 28. Nov. 1682 mit Barbara Margarete Kreul. Arnst. Bürgermeistersochter, die sich am 1. April 1684 — nach Joh. Güntherus' Tode mit Diaconus Joh. Bartholomey verheiratete. 10 Jahre später am 3. Mai 1694 heiratet sie J. S. Bachs Vater Ambrosius B. in Eisenach. (Kinder: Christian Carl geb. 16. 11. 1679 — Catharina Dorothea geb. 31. 3. 1676)
6. Anna Elisabetha geb. 25. Juni 1656 gest. zu Sondershausen (Datum fehlt mir) copuliert 24. Trinitatus 1776 mit Joh: Heinrich Kühn, Cantor zu Sondershausen.

*

Wir hörten in unserer Abhandlung auch etwas von Christoph Bach-Weimar, dem Großvater unseres Johann Sebastian, der nach längerem Wirken 1661 hier starb. Christoph B. hinterließ neben dem älteren Sohne (geb. 6. Sept. 1642) Georg Christoph, der nach Schweinfurt kam und der Vater der fränkischen Bache ist, ein Zwillingspaar Joh. Christoph und Joh. Ambrosius B. (geb. 22. Febr. 1645 zu Erfurt), die sich noch als Männer zum Verwechseln glichen. Joh. Christoph — nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Bach, dem Sohn Heinrichs — erhielt am 17. Febr. 1671 10 Jahre nach dem Tode seines Vaters Christoph eine Berufung als Hofmusikus nach Arnstadt. Auch er erreichte in dieser Stellung, in der er bis zu seinem Tode (25. Aug. 1693) verbleibt, kein hohes Alter. Ihre früheste Jugendzeit verlebten die Söhne Christophs, darunter der Vater Joh. Sebastians, in Erfurt; als sie 8 oder 9 Jahre alt waren, wurde Arnstadt der Aufenthalt der Familie; also auch der Vater unseres großen Johann Sebastian lebte längere Jahre in Arnstadt, unter des Vaters Anleitung wurde hier der Grund zu seinen musikalischen Fähigkeiten gelegt. Die äußere Ähnlichkeit der Zwillingsbrüder soll so groß gewesen sein, daß, wenn sie beieinander waren, die eigenen Frauen ihren Gatten nicht erkennen konnten und die Seelenübereinstimmung soll so weit gereicht haben, daß sie selbst Krankheiten miteinander teilten. Joh. Ambrosius und Johann Christoph begaben sich von Arnstadt aus nach des Vaters Tod und vollendeten Lehrjahren eine Weile als Kunstpfeifergesellen auf die Wanderschaft. Hernach trennten sich aber ihre Wege: Ambrosius wurde 1667 in Erfurt angestellt, Joh. Christoph erhielt, wie schon betont, eine Berufung des Grafen Ludwig Günther zu Schwarzburg-Arnstadt.

Joh. Christoph hatte wegen Zurücktreten vom Verlöbnis mit einer Arnstädterin Anna Wienerin manchen Verdruß. Der Stadtmusikus Gräser machte ihm, wie viele Ratsprotokolle beweisen, das Leben schwer. Dieser Bach lebte in ziemlich dürftigen Verhältnissen, genoß aber bei hoch und niedrig großes Ansehen, so daß eine wohlhabende Bäckerswitwe, Sophie Elisabeth Kannenwurfin mit ihm einen Vertrag abschloß, worin sie ihm ihr Haus „uff der Kohlgasse, ihren Garten in derBerggasse und die Hälfte ihrer Äcker vermacht, dafür aber bis zu ihrem Tode Speise und Trank erhalten wird." Sie hatte sich dabei täglich 2 Maß Bier und warme Kost ausdrücklich ausbedungen.

*

Über den musikgeschichtlich bedeutenderen Johann Christoph Bach, den 1642 geborenen Hof- und Stadtmusikus, finden wir in den Kirchenbüchern weiter, daß er sich am 5. März oder April (nicht mehr genau zu lesen) 1697 zu Ohrdruf mit Martha Elisabeth Eisentraut (geb. 1654 oder 1655) verehelichte. Sie starb nach ihrem Mann am 16. I. 1719, hat also die Arnstädter Zeit des großen Johann Sebastian miterlebt.

Aus der Johann Christoph Bachschen Ehe gingen folgende Nachkommen hervor:

1. Barbara Catharina, geb. 14. Mai 1680, gest. 23. März 1737 (ledig)

2. Anna Martha geb. 18. April 1682 gest. 23. Juli 1683	**3. Joh. Ernestus** **geb. 8. Aug. 1683** **gest. 21. März 1739**
4. Joh. Heinricus geb. 3. Dez. 1686 gest. 11. Dez. 1686	
5. Joh. Christopherus geb. 13. Sept. 1689 gest. (vorerst unbek.) cop. 5. Febr. 1732	6. Joh. Andreas geb. 8. Mai 1692 gest. 3. April 1694

Johann Christoph Bach, der mit sechs Nachkommen gesegnete, wohnte in Arnstadt „Haus 43, über der Kohlgasse". 1683 war er noch Stadtpfeifer, dann wurde ihm der Titel „Hof- und Stadtmusikus" verliehen. Stadtkantor war der 1724 verstorbene Ernst Dietrich Heindorf.

Alte Aufzeichnungen lassen uns auch einen Blick in den damaligen Musiker- und Stadtpfeiferbetrieb tun. Als Lehrjungen sind bei Joh. Christoph B. unter „Jtem" (zu ihm gehörig) verzeichnet:

Simon, Jakob, Schorsch,
Volcholt, Nicolaus
als Gesellen: Faber, Erassmuss, Albrecht,
Reinhardt, Conrad, Beniymus

Johann Christoph B. war zweimal verheiratet. Unter den Söhnen ist besonders Joh. Ernst B. erwähnenswert, der, wie wir hören werden, der Nachfolger von Johann Sebastian wurde. Dieser, am 8. Aug. 1683 geborene

Johann Ernestus Bach

wirkte zeitlebens in Arnstadt, und zwar war er Organist an der Neuen Kirche und Liebfrauenkirche. Er verheiratete sich am 22. Okt. 1720 mit Helene Bachin geb. Wirthin aus Wandersleben (Helene B. starb 1721 zu Wandersleben, Joh. Ernestus überlebte sie um 18 Jahre, er starb am 21. 3. 1739 zu Arnstadt). An Kindern verzeichnet das Taufregister, die 1721, im Todesjahr der Mutter zu Wandersleben geborene Anna Susanne Maria, die am 24. Mai 1792 starb.

Das Auffinden des Namens Joh. Ernestus B. löst uns die bisher ungeklärte, wichtige Frage: Welcher Bach versah nach Joh. Sebastian in Arnstadt den kirchenmusikalischen Dienst? Kein anderer als Joh. Ernestus, der, wie aus seinem Lebensgang hervorgeht, Organist an der Neuen und der Liebfrauenkirche war. (In der Zeit, in der Bach hier wirkte, versah Ernestus sicher nur den Dienst in der Liebfrauenkirche.)

Dieser Amtskollege und Nachfolger des großen Sebastian führte am 9. Nov. 1725 Magdalene Christiane Schoberin aus Gotha als 2. Frau heim. (Gest. 9. Mai 1785.) Der Ehe entsprossen drei Töchter und ein Sohn, die für das Bach-Geschlecht keine Bedeutung mehr haben. Das Taufregister verzeichnet:

1. Christiane Marie
   geb. 25. März 1727
   gest. 22. Mai 1733
2. Sophie Eleonore
   geb. 28. Febr. 1729
   gest. 10. April 1730
3. Catharina Elisabetha
   geb. 15. April 1734
   Todestag unbekannt
4. Christian Friedrich
   geb. 1737
   Todestag unbekannt.

Die Witwe Magdalene Christiane Bachin, geb. Schoberin, verheiratete sich nach Ernestus Tode mit Joh. Alexander Högelmann (kunstbeflissener Organist), geb. 3. April 1719, gest. 21. Juni 1763. Zum ersten Male finden wir also in Arnstadt seit dem ersten Bach-Organisten Heinrich, der von 1641 an über 50 Jahre wirkte und nur selten von seinem Schwiegersohn Christoph Herthum unterstützt wurde, einen anderen Namen als den Bachschen für den Posten des „kunstbeflissenen Organisten"[1]. Man kann ruhig annehmen, daß die Bachs bis um 1800 herum in Arnstadt wohnten, das Musikergeschlecht, das vom Stammgeschlecht an bei uns zu finden war, starb, wie allenthalben in Thüringen gegen Mitte des 18. Jahrhunderts, besonders als große Musikerfamilie aus. Volle zwei Jahrhunderte von Mitte des 16. bis Mitte des 18. Jahrhunderts stand Arnstadt nachweisbar mit dem Bach-Geschlecht in Verbindung.

Hermann Kretzschmar, dem Künstler-Gelehrten zum Gedächtnis

Von Dr. ALFRED MORGENROTH (Berlin)

Es gibt einige wackere Naturen, die gerade auf der Grenze des Genies und des Talentes stehen, halb zum tätigen, halb zum idealischen Streben ausgerüstet . . . . sie haben nicht wie das Genie *eine* Richtung nach dem Schwerpunkt, sondern stehen selber im Schwerpunkte, so daß die Richtungen einander aufheben. . . . . Sie sollten aber einsehen, daß gerade sie, wenn sie ihren Ehrgeiz früh einzulenken wissen, das schönste Los vielartiger und harmonischer Kräfte gezogen. . ." In diesen Sätzen Jean Pauls, in denen einst der junge Schumann sein Wesen zutiefst erfaßt fand, liegt der Schlüssel zum Verständnis einer Erscheinung wie *Hermann Kretzschmar*. An und für sich sind Begabungen, wie sie hier charakterisiert werden, sicherlich gar nicht so selten, und gerade die Geschichte der Musikwissenschaft weiß genug Beispiele aufzuzählen. Aber die meisten gelangen nicht zur Entfaltung ihrer ganzen Produktivkraft, sondern bleiben in unfruchtbarer Zersplitterung stecken. Und warum? Weil sie die Forderung des Dichters, „den Ehrgeiz rechtzeitig einzulenken" nicht erfüllen! Nur wenige bringen die dazu nötige Charakterstärke auf. Männer wie A. B. Marx, Ambros, Fétis, Ph. Spitta und Hugo Riemann, um einige der bedeutendsten Begründer der modernen Musikforschung zu nennen, besaßen sie. Und daß Hermann Kretzschmar als Großer in ihrer Reihe fortleben wird, verdankt er letzten Endes gleichfalls dieser Eigenschaft.

Freilich gerade ihm, dessen vielfältig auseinanderstrebende Talente alle gleich stark nach Auswirkung drängten, mag die Selbstzucht und Selbstbeschränkung, auf die jenes „Ehrgeizeinlenken" schließlich hinausläuft, besonders schwer geworden sein. War es für ihn doch einfach ausgeschlossen, den Vollblutmusiker der in ihm steckte, zugunsten der Wissenschaft, zu der er sich früh berufen fühlte, auf die Dauer zu verleugnen oder gar völlig zu unterdrücken. Da galt es eine Form der Synthese zu schaffen, in der beide Grundkräfte seines Wesens sich harmonisch durchdringen konnten. Die vorbildlich-zielbewußte Art, wie er diesen Ausgleich zustande gebracht hat, ist das Bewunderungswürdigste an Kretzschmars Leben, das wir im folgenden in den Hauptabschnitten an uns vorüberziehen lassen wollen.

---

[1] Kurz vor J. S. Bachs Antritt in Arnstadt war nach Aufzeichnungen im Arnstädter Archiv ein Orgelspieler Andreas Börner — wohl aushilfsweise — tätig. Mit ihm war man sehr wenig zufrieden und er mußte, wie es heißt, „Bach ohne weiteres das Feld räumen". Er spielte allerdings in der kleineren Arnstädter Barfüßerkirche die Orgel bis zu seinem Tode. Andreas Börner bekam 1702, also ein Jahr vor Sebastian Bach, Anstellung bei der Neuen Kirche Arnstadt. Börner war damals 29 Jahre alt, stammte aber nach den Kirchen büchern nicht aus Arnstadt. Woher er kam ist nicht mehr festzustellen. Er starb 1728 (9. Mai) im Alter von 55 Jahren.

Hermann Kretzschmar ist am 19. Januar 1848 zu Olbernhau im sächsischen Erzgebirge als Sohn eines Kantors und Organisten zur Welt gekommen. Das starke Heimatgefühl, das den Erzgebirgler zumeist auszeichnet, hat auch er sich zeitlebens bewahrt. Noch in seinen letzten Tagen bekannte er freudig, daß keine der mannigfachen Ehrungen, die ihm zu seinem 75. Geburtstag zuteil geworden, ihn so innig bewegt hätten, wie jene schlichte Deputation aus seinem Heimatort, die ihm die Nachricht überbrachte, daß der schönste Aussichtshügel in der Umgebung Olbernhaus ihm zu Ehren „Kretzschmarhöhe" getauft worden sei. Aber auch auf seine Herkunft aus einem Kantorhause war er stolz, und er durfte es sein, denn ein gut Stück alter „sächsischer Kantorentüchtigkeit" hat er von Hause mitbekommen. Selbstverständlich ist auch hier das solide Fundament seines Musikertums gelegt worden. Im Klavier- und Orgelspiel unterwies ihn der Vater, daneben wurden Violine und Violoncello gepflegt, aber sicherlich auch mit allen anderen Instrumenten, die bei gelegentlichen Festaufführungen in der Kirche zur Verwendung gelangten, mehr oder minder vertraute Bekanntschaft geschlossen. Der Besuch der Dresdener Kreuzschule brachte dann einen vertieften Musikunterricht bei dem angesehenen Kreuzkantor Jul. Otto, und einen weiteren musikalischen Gewinn durch regelmäßige Teilnahme an dem traditionellen Kurrendesingen, wobei es der stimmbegabte und von Hause aus gesanglich gut vorgebildete Knabe bald zum Präfekten brachte. Gleichzeitig aber erweckte der gründliche Lehrgang des altehrwürdigen Gymnasiums seinen wissenschaftlichen Sinn. Die „Gelehrtenschule" alten Stils hat sich an Kretzschmar nie verleugnet: Für solch einen richtigen Kreuzianer war es später selbstverständlich Ehrensache, die Doktordissertation *lateinisch* abzufassen. Der 23-Jährige widmete sie einer Untersuchung über die vorguidonische Notenschrift (*„De signis musicis"*), mit der er 1871 sein philologisches Studium an der Leipziger Universität abschloß.

Nun war der Weg frei für selbständiges Wirken. Mit der ganzen Kraft jugendlicher Begeisterung für ein hohes Ziel nahm es der junge Doktor sogleich von allen Seiten her in Angriff. In der *Praxis* betätigte er sich als Dirigent von nicht weniger als vier Chören (darunter angesehene Institute wie die Leipziger Singakademie und der Bach-Verein). Zu gleicher Zeit wirkte er als eifriger *Lehrer* am Leipziger Konservatorium, dem er während der Studentenzeit, also ganz kurz zuvor noch als Schüler angehört hatte, und entfaltete außerdem eine rege Tätigkeit als *Musikschriftsteller* und *-kritiker*. (U. a. ließ er im Musikal. Wochenblatt Besprechungen der damals neuherauskommenden Brahmsschen Werke erscheinen, die ein bemerkenswertes Verständnis für den in jener Zeit noch allgemein auf Widerstand stoßenden Stil von Brahms' mittlerer Periode bekundeten und den Meister nach seinem eigenen Bekenntnis [1] nicht wenig gefördert haben.) Aber eine derartige Überanstrengung mußte sich notwendig rächen. Wäre Kretzschmar nicht eine überaus kräftige und zäh ausdauernde Natur gewesen, es hätte sicherlich nicht 5 Jahre gedauert, bis der körperliche Zusammenbruch erfolgte. Nun half nichts als vollständige Arbeitsruhe. Freilich, nicht lange hielt der Rastlose dabei aus. Nach einem kurzen Intermezzo als Theaterkapellmeister (dessen er sich noch im Alter sehr gern erinnerte) folgte er 1877 einem Ruf als Universitätsmusikdirektor nach Rostock. Zehn Jahre verblieb er in dieser Stellung, die ihm, ebenso wie das 1880 daneben übernommene Amt eines Städtischen Musikdirektors Gelegenheit zu fruchtbarer musikalisch-praktischer Tätigkeit gab, aber auch seinem Drang zu wissenschaftlicher Wirksamkeit genügend Spielraum ließ.

Hier in Rostock wurde dasjenige Werk begonnen und in den Grundzügen fertiggestellt, das wie kein zweites den Namen des Verfassers volkstümlich gemacht hat: der *„Führer durch den Konzertsaal"* (1. Teil 1888). Es stellt bei all seiner Volkstümlichkeit zugleich Kretzschmars größte und bedeutungsvollste wissenschaftliche Leistung dar. Wieviele Nachahmer und Konkurrenten das allbeliebte Buch auch auf den Plan gerufen hat — keiner hat bisher diese seltene Verschmelzung von historischer Gründlichkeit, ästhetisch-kritischer Einsicht und formvollendeter poetischer Anmut der Darstellungsweise zu erreichen, geschweige denn zu überbieten vermocht! Um an dieser Stelle auch gleich die übrigen Kretzschmarschen Publikationen zu streifen, so sind seine zahlreichen *Aufsätze* (1911 in zwei stattlichen Bänden gesammelt erschienen) in erster Linie zu nennen. Ob sie historische Probleme zum Gegenstand haben oder zu Fragen unseres gegenwärtigen Musiklebens Stellung nehmen, überall bestechen sie durch tiefgründige Erfassung des Wesentlichen, Originalität und Klarheit der Gedanken sowie Meisterschaft des Stils. Kretzschmars *„Bericht"* über die große *Bach-Ausgabe* (Bd. 46), sowie seine chronologische Zusammenstellung von *Bachschen Handschriftenproben* sind Veröffentlichungen von hohem wissenschaftlichem Wert. Dagegen weisen seine letzten großen Spezialarbeiten *„Geschichte des neueren deutschen Liedes"* (1. Teil 1911) und *„Geschichte der Oper"* (1919) trotz bewunderungswürdigem Forscherfleiß im Einzelnen und scharfsinniger Aufspürung vieler bis dahin verborgener Zusammenhänge manche empfindlichen Lücken und Proportionslosigkeiten auf. Eine noch später geschriebene *„Einführung in die Musikgeschichte"* verleugnet leider nicht den Charakter einer flüchtigen Gelegenheitsarbeit.

Das auffällig frühe Einsetzen der Greisenhaftigkeit, für das dieses Nachlassen und völlige Versiegen der Produktionskraft symptomatisch ist, wird uns verständlich werden, wenn wir sehen, welche Arbeitslasten Kretzschmar in der zweiten Lebenshälfte noch auf sich geladen hat.

Als er 1887 nach Leipzig zurückging, begnügte er sich nicht mit dem Posten eines Universitätsmusikdirektors, den er jetzt auch hier bekleidete, sondern übernahm wiederum eine ganze Reihe von öffentlichen Nebenämtern, als deren bedeutendstes das des Riedel-Vereins-Dirigenten hervorzuheben ist. Besonders fruchtbar für das Leipziger Musikleben wurden die von ihm 5 Jahre hindurch (bis zur Berufung Nikischs an das Gewandhaus) als Ergänzung zu den Gewandhauskonzerten veranstalteten „Akademischen Orchesterkonzerte", in denen er seltene, namentlich vorbachische Werke zur Aufführung brachte. Über den Dirigenten Kretzschmar ist zu sagen, daß er, obwohl mit starkem musikalischem Temperament begabt, zwar keine unmittelbar zwingende Suggestivkraft ausstrahlte, aber jedenfalls sein Handwerk sehr anständig beherrschte. (Geradezu erstaunlich war sein musikalisches Gedächtnis, das ihn befähigte, noch nach 20jähriger Taktstockruhe ein Werk wie Liszts „Graner Festmesse" in der Berliner Hochschule *auswendig* zu dirigieren. Auch durch seine unglaubliche Fertigkeit im Partiturspielen hat er noch im hohen Alter manch einen seiner Universitätshörer verblüfft.) Ein neuerliches Versagen seiner Gesundheit zwang ihn 1898, auf das anstrengende Dirigieren gänzlich Verzicht zu leisten und sich ausschließlich seiner Dozentur zu widmen. Inzwischen hatte sich sein wissenschaftlicher Ruf so gefestigt, daß sich das Ministerium 10 Jahre nach Spittas Tod endlich entschloß, in Berlin eine ordentliche Professur für ihn einzurichten (1904; bis dahin waren für die musikalische Disziplin nur außerordentliche in Preußen vorgesehen).

Hier in der Zentrale, in enger Zusammenarbeit mit der vorgesetzten Behörde, bot sich nun dem Gelehrten nicht nur Gelegenheit zu fruchtbarer und weithin resonierender Lehrtätigkeit, sondern auch zur Verwirklichung langgehegter Pläne für eine Reform des musikalischen Unterrichts. Zumal seit der Ernennung zum Direktor des Kgl. Instituts f. Kirchenmusik (1907) konnte er

[1] Diese Mitteilung wie auch manche andere Notiz dieses Aufsatzes verdanke ich meinem verehrten Lehrer *Max Friedländer*.

in dieser wichtigen Frage Entscheidendes durchsetzen. Auch die Berufung als Nachfolger Joachims zum Direktor der Kgl. Hochschule (zwei Jahre darauf) erwies sich zunächst als segensreich, indem Kretzschmar hier gleichfalls wertvolle Reformen anbahnte und das solange im reaktionärsten Fahrwasser segelnde Institut in fortschrittliche Bahnen hinüberzulenken bemüht war. Daß in den zehn Jahren seiner Direktionsführung dieser anfängliche Fortschrittsgeist nicht recht von der Stelle zu rücken vermochte und infolgedessen Kretzschmars Nachfolger Fr. Schreker und sein tatkräftiger Mitarbeiter Georg Schünemann jetzt ihrerseits wieder eine dicke Staubschicht hier mühsam zu beseitigen hatten, das ist nun einmal der Lauf menschlicher Dinge.

Der Unermüdliche hatte sich zuviel aufgebürdet. Noch ist von seinen zahlreichen Nebenämtern in allerlei Kommissionen, Sachverständigenausschüssen und Gesellschaften (die wie die 1917 als Nachfolgerin der früheren I. M. G. begründete Deutsche Musikgesellschaft zum großen Teile seiner Anregung die Entstehung verdankten) noch von seiner umfangreichen Herausgebertätigkeit (so z. B. der bekannten Denkmälerpublikationen und der verdienstvollen „Handbücher“) nicht einmal die Rede gewesen. Daß bei dieser ununterbrochenen Überlastung auch seine schier unerschöpfliche Spannkraft einmal ihre Elastizität für immer einbüßen mußte, war vorauszusehen. Wer das aber, als auch der Verfall längst offenkundig war, nicht einsehen wollte, das war der Betroffene selbst. „Den Ehrgeiz rechtzeitig auszulenken“, um bei dem Jean Paulschen Bilde von vorhin zu bleiben, dazu hat sich Kretzschmar leider nicht zu entschließen vermocht. Daß dieses altersschwache Sichfestklammern an Aemter, die er seit Jahren schon nicht mehr auszufüllen imstande war, manche unerquicklichen Verhältnisse in den in Frage kommenden Instituten zur Folge gehabt hat, das darf selbst in einem Gedenkartikel nicht schamhaft verschwiegen werden. War es doch so weit gekommen, daß schließlich auch die treuesten Verehrer des greisen Gelehrten aufatmeten, als das Zwangspensionierungsgesetz (1919) endlich seinen Platz für frischere Kräfte freimachte.

Aber wie wenig diese Verstimmung gegen den „überalterten“ Beamten der allseitigen Hochschätzung für die Gesamtpersönlichkeit Kretzschmars Abbruch tat, das zeigte sich so recht bei der Feier seines 70. Geburtstages, die sich förmlich zu einem Festkongreß der deutschen Musikwissenschaft auswuchs. Und das tritt heute von neuem zutage, in der allgemeinen Erschütterung und Trauer über die Nachricht, die es uns zur schmerzlichen Gewißheit macht, daß dieser Große nicht mehr unter uns weilt. Weil er unvergängliche Werte der Kunst nachschöpferisch zu verlebendigen wußte, wird er in unserem Gedächtnis fortleben, als sei er selber ein Schöpfer gewesen!

Vom Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M.

Das Satyrspiel machte diesmal den Anfang. Vielleicht um programmatisch anzudeuten, welch heiterer Jahrmarkt so ein Fest ist und zudem, wie auch der Allgemeine Deutsche Musikverein nicht über seinen Schatten springen kann; nicht über die Schatten im Musikausschuß, wo persönliche Wünsche einzelner die Auswahl gelegentlich verdunkeln (in diesem Jahr die Vorliebe für Schweizer Komponisten, die ja nicht von ungefähr kommt), und nicht über den breiten Schatten, den die Berge von Durchschnittsware werfen. Trotzalledem; wenn man es prinzipiell für besser hält, daß anstatt eines Dutzends guter Übermittelware lieber neben einer Masse belangloser Arbeiten ein Werk von überragender Bedeutung gefunden und herausgebracht wird, so muß man diesmal zufrieden sein — denn die dem Satyrspiel folgende Tragödie, die Musik *Alban Bergs* zu Büchners Wozzek war der große Gewinn des 54. Tonkünstlerfestes, ein Werk von genialer Eingebung und meisterhaftem Satz, überraschend in der wunderbar klangreichen Fülle der illustrativen Teile, unmittelbar packend und überzeugend im Gefühlsmäßigen — eine Musik, den Worten Büchners kongenial.

Ernst Krenek hat sich den Text zu seiner Komischen Oper „Der Sprung über den Schatten“ selbst geschrieben. Der grundlegende Einfall: die Gebundenheit des Menschen an seinen Schatten, d. h. an seine körperlichen und geistigen Fähigkeiten und Unfähigkeiten, an verschiedenen Typen des ehrenwerten Menschengeschlechts in einem amüsanten Lustspiel-Durcheinander zu zeigen, ist ausgezeichnet, ebenso die Absicht der Gestaltung dieser Idee als Zeitsatire, als einer Verulkung des Spiritistenrummels, der Foxtrott- und Shimmywut und politischer Hanswurstiaden (sei es im Serenissimus-Frack oder unter roter Jakobinermütze). Hier in diesem Versuch einer Satire liegt die tiefere Bedeutung des Krenekschen Stückes. Aber zur Ausführung solcher Idee muß man überlegen genug sein, um über die schattenreichen Jammerquellen seiner Komödie hinwegschauen, oder erfahren genug, um sie herum oder durch sie hindurchschauen zu können; doch an dieser geistigen Überlegenheit, die mit Humor gepaart zu sein pflegt, fehlt es — oder aber man müßte eine ausgesprochen satirische Begabung mit geistreichem, scharfem Witz sein — aber daran fehlt es auch. So bleiben die Gestalten in der Niederung des Kabarett-Spaßes stehen, wo sie — zu Helden einer dreiaktigen und zweieinhalbstündigen komischen Oper erhoben — sich und die Zuhörer auf die Dauer langweilen. Es fehlt für die Bühne, die für ihre größeren Verhältnisse auch größere Spannkraft und tiefere Hintergründe (eben auch geistige) braucht, soll sie nicht flache Operette sein, außer an Witz, auch an Tempo. Im ersten Akt ist es zunächst vorhanden, dann kommen aber vom Maskenfest an Hemmungen und tote Punkte. Leider läßt auch Kreneks Musik gerade das vermissen, was man am meisten erwartet hätte, musikalischen Witz; von Humor gar nicht zu reden. Die parodistische Arie des Laurenz Goldhaar und der flotte Dialog der ersten Szene waren da die einzigen Lichtblicke. Wo sonst die Musik (wie im Maskenfest) durch Tempo und Rhythmus fesselt, da lehnt sie sich an Jazzbands an. Nicht einmal ein paar nette Orchesterspässe waren zu belachen. Wenn es überhaupt einmal etwas zu lachen gab, war es meistens über die, sich der köstlichen und lustigen Bühnenbilder *Ludwig Sieverts* bedienende, einfallsreiche Inszenierung *Walther Brüggmanns* und die urlebendige beschwingte Regie *Josef Gareis'*. Deren Arbeit zusammen mit der prächtigen musikalischen Leitung Dr. *L. Rottenbergs* und der glänzenden Verkörperung der Hauptrollen durch *Jean Stern, R. v. Schenk, Else Gentner-Fischer, Betty Mergler, Elisabeth Friedrich, Hermann Schramm* und *Max Roller* war höchsten Lobes wert. Eine Meisterleistung, wie sich der ganze Apparat auf diesem gefährlichen Boden, auf diesem ihm neuen und fremden Gebiet hervorragend sicher bewegte!

Bei allem Negativen, was über das Werk zu sagen ist, muß doch festgestellt werden, daß Kreneks eigenstes Gebiet vielleicht gerade die Oper ist. Abgesehen von der Kühnheit, mit der er sich in Neuland (das zunächst oft Ödland zu sein pflegt) begibt, verrät er einen sicheren Blick für die formale Disposition eines musikalischen Bühnenwerkes (wie sie das Maskenfest z. B. oder die dritte Szene des zweiten Aktes zeigt).

Der zweite Tag im Opernhaus brachte die Uraufführung des „Dämon“ von *Paul Hindemith,* einer Tanz-Pantomime nach einer Dichtung von *Max Krell.* Hindemith ist so sehr absoluter Musiker, so wenig literarischer Musiker, daß ihm eine Dichtung wie diese — in der dem Dämon des männlichen Sinnentriebes

zwei Mädchen zum Opfer fallen — eigentlich nur rhythmische Antriebe geben kann. Er lebt zu sehr in der Substanz der *Musik*, schafft zu sehr aus ihren eigenen Gesetzen heraus, als daß er programmatisch dem Texte folgte. So ergibt sich eine starke, freilich an die Quartette an innerem Gehalt nicht heranreichende musikalische Schöpfung, die mit der Pantomime auf der Bühne oft nur rhythmisch parallel geht, ihr aber weder eine stark sinnliche Klanguntermalung noch eine illustrative Unterstützung in musikdramatischem Sinne gibt. Hindemiths Musik hatte bei dieser Konstellation kaum etwas, die Pantomime viel zu verlieren. Die Darstellung war ziemlich primitiv, tänzerische Eingebungen fehlten und so wartete man (nach dem eindrucksvollen Anfang des lauernden Dämon) vergeblich auf packende Momente.

Nach dem „Dämon" gab es Stravinskys „Geschichte vom Soldaten", die bei ihrer ersten Aufführung in Frankfurt hier schon besprochen worden ist. Die Aufführung unter *Hermann Scherchens* Leitung war ausgezeichnet; Fritz Odemar als Soldat, Hermann Schramm als Teufel, Ilse Petersen als Tänzerin vortrefflich, Carl Ebert als Vorleser ein wenig zu komödiantenhaft, zu bewußt ins Publikum spielend. (Da lobe ich mir seine Kopie im „Affensteiner Felsenkeller".) Schade ist nur, daß die prächtige Nachdichtung Hans Reinharts das russische Milieu ins schweizerische überträgt, wodurch der Eigenart des Werkes manches verloren gegangen ist.

In einer Sonderaufführung wurde im entzückenden Rokokotheater in Homburg *Henry Purcells* „Dido und Aeneas" (1680) gegeben. Zwar nur konzertmäßig, aber doch von stärkster Wirkung auch in dieser Form. Eine edle, unverbrauchte Musik spricht da unmittelbar zu einem, am eindringlichsten in den prachtvollen Chören, in denen sich die alte englische Chortradition ganz herrlich offenbart. Die Partien waren mustergültig mit den Damen Sutter-Kottlar, Kandt, Kleinschmidt, Liebhold, Spiegel und den Herren Stern und Ernst besetzt. *Hermann Scherchen* — von Li Stadelmann ganz ausgezeichnet am Cembalo unterstützt — zeigte sich hier als Nachschöpfer alter Musik ebenso stilsicher, wie als Interpret moderner Werke. Mit außerordentlicher Spannkraft und kraftvollem Schwung löste er seine zum Teil sehr schwierigen Aufgaben als Festdirigent.

Gerhard von Keußler, der am 6. Juli seinen 50. Geburtstag feiert, erschien zum ersten Mal auf einem Tonkünstlerfest mit dem Oratorium „Zebaoth", dessen Text er unter Anlehnung an das alte Testament mit feinem dichterischen Gefühl geschaffen hat. Die ernste, grüblerische Natur Keußlers kommt, wie in andern Werken, auch hier deutlich zum Ausdruck. Diese Musik entströmt nicht einer freudig und leicht sprudelnden Musikerphantasie; ihre durchaus edle Sprache verrät das Ringen mit künstlerischen Problemen und mit dem Stoff. Diese Musik ist unter Schmerzen nachgeschafft, der Dichtung gehorsame Dienerin. Bei aller Feinheit und Eigenheit einzelner Teile vermag Keußlers Musik einen letzten Endes doch nicht unmittelbar in ihren Bann zu zwingen, dafür hängt ihr das Konstruktive zu schwer an den Gliedern, dafür ist sie nicht triebhaft und ursprünglich genug. Vor allem fehlen ihr eine aus *ihren* Gesetzen heraus entstandene Anlage im Großen, d. h. eine das *musikalische* Ohr befriedigende Disposition von Einzelgesang, Chor- und Instrumentalteilen (der zweite Teil ist darin wesentlich glücklicher aufgebaut) und die notwendigen rhythmischen Kontraste, schließlich auch ein genügendes Maß von Plastik im Orchester, das nicht immer einwandfrei behandelt wird. Diese Mängel vermag aber in einem so ausgedehnten Werk auch die textliche „Handlung" nicht zu beheben. Leider kam das Werk unter des Komponisten umsichtiger Leitung — infolge sehr ungünstiger Aufstellung des Chores — in einer dynamisch wenig befriedigenden Aufführung heraus, so daß die Schwächen der Musik noch verschärft wurden. Die Chöre (Rühlscher Verein, Cäcilienverein u. a., sowie ein Knabenchor) hielten sich vortrefflich, die beiden Solopartien waren mit *Antoni Kohmann* (Prophet) und *Emmi Leisner* (Sulamith) hervorragend besetzt.

Anstelle der Kammermusik, die diesmal überhaupt nicht vertreten war (der Einfluß und die Bedeutung Donaueschingens macht sich da geltend) trat erfreulicherweise ein hauptsächlich a cappella-Chören gewidmetes Konzert. Man wird diesem stark vernachlässigten Gebiet wohl überhaupt wieder mehr Aufmerksamkeit als bisher widmen müssen, zumal da sich immer mehr Komponisten der a cappella-Chorkomposition zuzuwenden scheinen. *Hans Pfitzners* „Columbus" (op. 16 für achtstimmigen gem. Chor) schwingt sich nach einem etwas spröden Anfang zu schöner Höhe empor. Die edle Linienführung, die klangliche Frische machen das Werk zu einem der wertvollsten Stücke der modernen Chorliteratur. Welcher Gegensatz dazu einerseits *Richard Straußens* 16stimmige „Deutsche Motette" in ihrer üppigen, schwelgerischen Klangfülle, ihrer melodischen Biegsamkeit und Geschmeidigkeit und andererseits *Schönbergs* „Friede auf Erden", in dem neue Ausdrucksmöglichkeiten weniger auf klanglichem als auf linearem Wege für den Chor gesucht werden. Straußens Motette, ein Virtuosenstück technischer Meisterschaft, besticht durch die prachtvolle Ungezwungenheit und Beweglichkeit seiner Linien, die sich besonders gegen das Ende zu („Laß aus dem Duft von Edenszweigen in meinem Traum die Frucht des Lebens niederhangen" usw.) zu einem wunderbaren Geflecht lebenden Tongerankes verdichten. Herrlich besonders in dem lichtvollen Emporstreben der Linien, die wie Frühlingsbänder aufwärts flattern. Das Werk, das infolge seiner Enharmonik der (relativen) Reinheit der Ausführung erhebliche Schwierigkeiten bereitet, wurde vom Cäcilienverein unter Leitung Dr. *Stephan Temesvarys* und unter Mitwirkung der Solisten Adele Metz, Anny Siben, Pauline Jack, Annemarie Klee-Eck, Ruth Arndt, Paul Tödten und Julius Schüller ganz prächtig wiedergegeben. *Hermann Scherchen,* der Pfitzners Columbus mit seinem „A cappella-Chor 1923" mustergültig dargeboten hat, brachte auch Schönbergs Werk ausgezeichnet, im Tempo freilich vielfach ein wenig zu gehetzt, heraus. (Über das Werk selbst ist anläßlich seiner Aufführung durch Scherchen im vorigen Jahr bereits berichtet worden; der starke Eindruck hat sich auch diesmal wieder bestätigt.)

Othmar Schoecks „Ghaselen", ein Liederzyklus (nach Gottfried Keller) für Bariton, Flöte, Oboe, Trompete, Schlagzeug und Klavier zeigte den Schweizer Komponisten von seiner besten Seite als Lyriker; besonders wo es ein wenig humorig zugeht, ist Schoeck erfreulich. Der Aufwand der Mittel schien mir freilich, gerade bei der Knappheit der Diktion, nicht immer begründet; vieles hätte sich auch mit Klavier allein darstellen lassen. Neben manchem originellen Einfall gibt es trockene, unfruchtbare Stellen, über die auch der Baritonist Felix Löffler, als Gestalter nicht eben groß, nicht hinweghelfen konnte. Um die Aufführung hatten sich neben dem Komponisten als Leiter die Instrumentalisten Ploch, Richter, Evers, Franz (der glänzende Schlagzeuger des Frankfurter Opernhaus Orchesters) und Fritz Malata (Klavier) verdient gemacht.

Ein Quartett für vier Trompeten von *Alexander Jemnitz* verdient als interessanter Versuch Beachtung; nicht nur wegen der Bebauung eines wenig beachteten Feldes, sondern auch wegen der Erweiterung des Ausdrucksgebietes der Trompete, die sich zur Kantilene ebenso eignet wie zu allerhand komischen Einfällen und meistens nur signalartige Dinge schmettern muß. Jemnitz geht radikal vom waldhornseligen Quartettblasen weg, um frei von assoziativen Bindungen, aber doch charakteristisch für seine Instrumente schreiben zu können. In den ersten beiden Sätzen, einem allegro con brio und einem presto giocoso scheint er mir die besten Einfälle gehabt zu haben; im langsamen Teil vermißte ich dagegen eine Erweiterung des Stimmumfangs nach der Tiefe.

Das Werk wurde von den Herren Evers, Grüßler, Herold und Stöhr vortrefflich geblasen.

Ein Vormittag des Festes war *Alois Haba* gewidmet. In einem von großem Wissen, langer, ernster Arbeit und echter, ehrlicher, ja fanatischer Begeisterung zeugenden Vortrag suchte er die Grundlagen, die Berechtigung und Notwendigkeit des Vierteltonsystems zu beweisen. Da er uns seine Ausführungen für das Donaueschinger Sonderheft zum Abdruck zur Verfügung gestellt hat, erübrigt sich an dieser Stelle ein Eingehen auf seine Gedankengänge. Dem Vortrag folgten eine Anzahl von Werken Habas im Vierteltonsystem. So zunächst das Finale aus dem 2. Quartett, das ich bereits bei seiner Uraufführung in Donaueschingen im vorigen Jahr hier gewürdigt habe. Es verstärkte meinen Eindruck, daß Haba gerade in diesem Satz nach anfänglichen Versuchen sich bereits in erheblichem Maße freigeschrieben hat und seinen musikalischen Intentionen sicherer nachgehen kann als in dem noch von theoretischen Erwägungen belasteten 1. Quartett. Einen fast noch stärkeren Eindruck nicht nur von Habas kompositorischem Schaffen, sondern auch von der praktischen Möglichkeit und Durchführbarkeit des Vierteltonsystems machte ein a cappella-Chor, für dessen Einstudierung und staunenswerte reine Wiedergabe *Hermann Scherchen* und die Sängerinnen Walli Bräuchle, Lotte Kleinschmidt, Alice Neu und Dora Poppen ungeteilte Bewunderung verdienen. Inhaltlich stellt sich der Chor als ein ungemein stark und frisch musiziertes Stück hin, das melodisch, rhythmisch und harmonisch fesselt und ganz unbelastet von irgendwelchen klanglichen Klügeleien erscheint. Daß die Vierteltöne vom unvoreingenommenen Ohr überall da ganz zwanglos aufgenommen und verstanden werden, wo sie im linearen Zug erscheinen, bewies außer diesen beiden Werken eine Fantasie für Violine Solo, die Adolf Rebner zum Vortrag brachte. Dagegen konnte die Vorführung eines Klavierstückes auf dem von Grotrian-Steinweg konstruierten Vierteltonklavier nicht befriedigen. Technische Unvollkommenheiten, die starre, unbiegsame Intonation des Tasteninstrumentes, die oft unliebsam an verstimmte Klaviere erinnernden Klangkombinationen lassen die Frage der Brauchbarkeit des Klaviers für das Vierteltonsystem vorläufig noch fraglich und ungelöst erscheinen. Alois Haba, der leidenschaftliche Kämpfer für das neue System, konnte trotzdem einen großen Erfolg für sich und seine Sache buchen. (Da ich die beiden Orchesterkonzerte nur zum Teil anhören konnte, wird unser Mitarbeiter Dr. Hermann Erpf darüber berichten.)

Hugo Holle.

* * *

Die zwei Orchesterkonzerte des Tonkünstlerfestes brachten außer einer Reihe von neuen Werken als Huldigung zum 60. Geburtstag von *Richard Strauß* dessen „Sinfonia domestica", deren Uraufführung vor 20 Jahren beim damaligen Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M. stattgefunden hatte. Das damals revolutionär neue Werk berührt heute altvertraut und niemand wird darin mehr „Kakophonien" (dieses Wort ist inzwischen überhaupt aus der Mode gekommen) finden. Aber bewahrt hat sich das Werk eine unverwelkliche Frische des Kolorits und eine Klarheit und Durchsichtigkeit der Disposition, die es noch heute für symphonische Werke zu einem gefährlichen Nachbar machen.

Jan Ingenhovens „Sinfonische Phantasie unter Benutzung eines altniederländischen Volksliedes" leidet unter einem bedenklichen *Mangel* an Phantasie, der durch eine saubere Satzweise nicht ersetzt werden kann. Ernst Georg Wolffs „Ouvertüre zu einer komischen Oper" entbehrt nicht nur der Komik, sondern auch der Heiterkeit (Vergleichsmaterial bietet eben wieder die Domestica). *Erhart Ermatingers* „Sinfonia" ist reifer, selbstsicherer, aber im Aufbau und in der Verwendung neuerer satztechnischer Mittel (Harmonik, Instrumentation) noch nicht recht gelungen. Noch ungerechtfertigter als bei diesen Werken ist der Aufwand eines Kolossal-Orchesters in der „II. Sinfonie in einem Satz" von Karol Rathaus. Konventionelle Thematik, wenn frisch, dann trivial, sonst trocken und brüchig, gequältes Pathos und viele hohle, leere Stellen lassen Erfindungskraft und Wurf des Ganzen vermissen.

Sehr erfreulich wirkten in dieser Umgebung „Vier Baritongesänge mit Orchester" von Ferruccio Busoni (von Jean Stern trotz Indisposition ausgezeichnet gesungen). Knappheit der orchestralen Fassung, äußerste Sicherheit des Ausdrucks und Vollendung des formalen Aufbaus kennzeichnen diese wertvollen Stücke.

Packendes Erlebnis aber waren die „drei Bruchstücke aus der Oper Wozzek" von *Alban Berg*. Hier war geniale Eingebung, die sich nicht beschreiben läßt, die zu spontanem Beifall hinriß und dieses Werk zum stärksten Erfolg des ganzen Tonkünstlerfestes machte. Hier ist keine thematische Arbeit, kein Instrumentation, sondern *Musik*, die als Ganzes entstanden ist und nur als Ganzes hingenommen werden kann. Berg, dem fast 40jährigen Schönberg-Schüler, ist dieser große Sieg herzlich zu gönnen. *Beatrice Sutter-Kottlar* sang die Partie der Marie mit jener Gestaltungskraft, die sie wohl zur besten Interpretin neuerer Gesangswerke gemacht hat.

Hermann Scherchen war vorbildlich in der Hingabe, mit der er der so verschiedenen stilistischen Haltung dieser Werke nahe zu kommen suchte und in der Sorgfalt der Vorbereitung; genial aber in der Darstellung aller wirklich bluterfüllten Musik, namentlich im Wozzek. Die Komponisten, die ihre Werke selbst dirigierten, hätten besser getan, sie ihm zu überlassen. Dr. *H. Erpf.*

* * *

Die *Generalversammlung* des A. D. M. V. brachte nach dem üblichen Jahres- und Kassenbericht eine Auseinandersetzung über die Berücksichtigung ausländischer Autoren bei den Tonkünstlerfesten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Sie wurde angeregt durch einen Protest meinerseits gegen das Programm in diesem Jahr, in dem neben vier reichsdeutschen Autoren vierzehn nicht reichsdeutsche standen; gerade jetzt, wo einer ganzen Reihe deutscher Künstler das Konzertieren im Ausland (besonders in der Schweiz) verwehrt worden war. Mir erschien der Protest vor dem Forum des A. D. M. V., der ja eine Standesvertretung der gesamten deutschen Musikerschaft ist, im Interesse vieler Komponisten und Konzertierenden notwendig, zumal da unter den nichtdeutschen Werken einige so dürftiger Art waren, daß ihre Bevorzugung vor deutschen Werken durch nichts zu entschuldigen ist. Gegen die Wahl *wertvoller* ausländischer Literatur wird kein einsichtiger Musiker etwas einzuwenden haben, wenn auch von vornherein daran festzuhalten ist, daß der deutsche Musiker zu einem doch immerhin *höheren* Prozentsatz als der nichtdeutsche beim Fest des Allgem. Deutschen Musikvereins zu berücksichtigen ist. An der Diskussion beteiligten sich außer den Vorstandsmitgliedern Hofrat Dr. Rösch, Generalmusikdirektor Raabe und Siegel u. a. die Herren Prof. Dr. Marsop, Prof. Dr. Seidl und Martin Sander. Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg schlug im Interesse der Stärkung der deutschen Musikinteressen in der Internationalen Musikgesellschaft eine Zusammenlegung der Musikausschüsse des A. D. M. V. und der deutschen Sektion der I. M. G. vor, was aber aus mehreren Gründen als kaum durchführbar vom Vorstand aus bezeichnet wurde.

Hugo Holle.

Darmstädter Nachklang zum Tonkünstlerfest

Obwohl die Mehrheit aller Festteilnehmer, froh über die glücklich überstandenen Tage, wieder abgereist, fand sich der übrig gebliebene kleine Rest zu einer Epilogfeier in Darmstadt ein, zu der die Stadt mit einer nachgerade verschwenderisch gewährten Gastfreundschaft eingeladen. Aufs herzlichste begrüßt, reichlich geehrt und bewirtet, verbrachte man den etwas verspäteten Tag in heiterster Laune, sodaß nur *eine* Stimme des Lobes herrschte. Leider läßt sich vom *künstlerischen Teil,* der dem Schaffen Darmstädter Komponisten gewidmet, nicht das gleiche behaupten. Da gab es Enttäuschung auf Enttäuschung, umso mehr, als es sich im Grunde um durchweg tüchtige Begabungen handelte, von denen man Besseres gewohnt und Besseres auch erwartet hatte. Verantwortung und Leitung des Konzertes trug Musikdirektor W. Schmitt. — Gleich zur Einleitung spielte Gösta Andreasson eine Violin-Sonate (G) von Adolf Busch, die, herzlich unbedeutend und eklektisch, sich gänzlich in alten, ausgetretenen Geleisen bewegte. Paula Werner-Jensen sang die „Lieder einer Liebenden" von Arnold Mendelssohn; auch hier begegnen ältere Vorbilder auf Schritt und Tritt; doch ist ihre Form tadellos, ausgesprochen melodisch und meisterhaft ausgearbeitet. Gerne hätte man eine charakteristischere Schöpfung des Darmstädter Altmeisters bei dieser Gelegenheit gehört. — Moderner gaben sich die Werke zweier Seklesschüler, Hans Simon und Hermann Heiß; Simon mit einem Scherzino und einer dramatischen Ballade für Streichquartett (in der Wiedergabe durch die Schnurrbusch-Vereinigung), die gediegene Schule und ehrliches Wollen verraten, aber, wie namentlich in der verunglückten Ballade, allzusehr im Ausdruck befangen und ohne plastische, dramatische Gestaltung; Heiß mit einer Anzahl kleiner Stücke für Flöte, Bratsche und Baßklarinette in streng linearem Stil, mitunter von eigenartiger Klangmischung, auf die Dauer jedoch zu trocken und in dieser Besetzung ermüdend. Auch das stark atonal gefärbte zweite Streichquartett von Wilh. Petersen, das von dem Drumm-Quartett vorzüglich gespielt, zeigt in Erfindung und Gehalt ein Nachlassen gegenüber früheren Werken und verliert sich in allzu unklare Reflexion. — Die gespannteste Erwartung zielte auf Bodo Wolfs „Grotesk-fantastische Sinfonietta für Singstimmen-Orchester"; indes auch hier gab es eine Enttäuschung. Grotesk war das nicht und auch fantastisch nicht verblüffend; zudem keine Notwendigkeit, die überzeugt hätte. Man hat dergleichen schon besser (s. Salzburg) zu hören bekommen. Rein musikalisch bewegt sich das Ganze in zahmen, hergebrachten Klängen, die chorisch gewiß nicht unwirksam, aber auch nicht überraschend neu oder originell, wie man das von Wolf vor allem erwartet hätte. Seine Lyrik zeigt eine ausgeprägte, oft blühende Art; hier enttäuschte er!

Die Ernüchterung des Konzertes, die auf allen Gesichtern zu lesen, ward dann im weiteren Verlauf des Abends schnell wieder vergessen, als das von der Stadt gegebene Gartenfest einen ebenso angeregten, als ungezwungenen, geselligen Ausklang nahm, gewürzt mit heiteren Vorträgen von Theatermitgliedern und musikalischen Darbietungen des Landestheaterorchesters, wobei die „Rosen aus dem Süden" von Joh. Strauß einer bekannten Persönlichkeit den Ausruf entlockte: „Das ist die erste anständige und gescheite Musik seit acht Tagen!" *Lossen-Freytag* (Darmstadt).

*

Vom Verband Deutscher Musikkritiker

Die Mitglieder des *Verbandes Deutscher Musikkritiker* fanden sich in diesem Jahre zur Tagung in *Frankfurt a. M.* ein. Der Besuch dieser, wie üblich, mit dem Tonkünstlerfest zusammenfallenden Tagung war der stärkste seit Gründung des Verbandes (1913). Der Versammlung wurde, nachdem sie den Bericht des Vorstandes, vertreten durch den Ersten Vorsitzenden Prof. Dr. *Hermann Springer,* entgegengenommen hatte, der Entwurf eines Abkommens mit dem *Verband konzertierender Künstler* (Sitz in Berlin) vorgelegt. Dieses Abkommen, das Ergebnis gründlicher Vorberatungen, wird zur Folge haben, daß künftighin bei Auseinandersetzungen zwischen konzertierendem Künstler und Kritiker auf Anruf eine Kommission zusammentreten wird, deren Aufgabe es ist, den Tatbestand eines Streitfalles festzulegen. Weiter gehen die Befugnisse dieser Kommission nicht, es ist also von ihr nicht etwa ein Urteil zu erwarten; ein solches über das Verhalten eines Mitglieds abzugeben, wird nach wie vor Sache des betreffenden Verbandes bleiben. — Prof. *Springer* nahm sodann noch das Wort zu einem geistvollen Vortrag über *„Normen und Fehlerquellen der Musikkritik".* In ungemein treffenden Worten, in knappen, das Wesentliche scharf heraustreten lassenden Sätzen sprach der Redner von den Vorbedingungen für den Kritikerberuf und von der Tätigkeit des Kritikers selbst, den man sich so, wie ihn Springer annimmt und wofür er selbst ja ein mustergültiges Beispiel abgibt, als Persönlichkeit im Besitze künstlerischer Eigenschaften zu denken hat. Der Kritiker, der vielerlei Hemmungen ausgesetzt sein kann, hat dafür zu sorgen, daß seine innere Schwungkraft nicht nachläßt, er hat, bevor er seinen geistigen Apparat arbeiten läßt, eine Funktionsprüfung desselben vorzunehmen. Daß er — wiederum der Musikkritiker — ein genaues Bild von den Vorgängen auf literarischem und sonstigem künstlerischem Gebiet haben muß, versteht sich von selbst, wenn aus seiner Arbeit das Verständnis für das Ineinanderfließen geistiger Strömungen hervorgehen soll. Die Gefahr, daß der Kritiker zum Agitator wird, daß er seine Feder zum Werkzeug der politischen Presse macht, ist heute größer als je. Auf die Verarbeitung des vom Kritiker zu behandelnden Stoffes eingehend, schilderte der Redner die verschiedenen hier in Betracht kommenden Verfahrungsweisen, wobei er motivierte Ablehnung und überhaupt taktvolles Vorgehen bei der Urteilsfassung als selbstverständlich bezeichnete. — Die Versammlung war sich einig darüber, ihrem Vorsitzenden für seine von tiefer Einsicht in den psychologischen Werdeprozeß der Kritik zeugenden Ausführungen in hohem Grade dankbar sein zu müssen. Der daran sich knüpfende Gedankenaustausch zeigte, daß Prof. Springer mit seinem Vortrag eine Fülle wertvoller Anregungen gegeben hat, die sich nach ganz verschiedener Seite hin auswirken, aber immer als fruchtbar erweisen müssen. Es bleibt hoffentlich späterhin bei den Zusammenkünften der Musikkritiker nicht bei Vorträgen vor dem engen Kreise der Fachleute; der in Frankfurt gemachte Versuch hat gezeigt, daß bei geeigneter Redner- und Themenwahl sehr wohl an eine erweiterte Zuhörerschaft gedacht werden kann. Das Versäumte könnte in der Form nachgeholt werden, daß Prof. Springer sich zur Veröffentlichung seiner Sätze entschließt, sie gehören zum Besten, was über Sinn und Wesen der oft so falsch aufgefaßten, aber auch falsch behandelten Musikkritik gesagt wurde. *A. E.*

*

Das Bach-Fest der „Wartburgfreunde"

Zur Erhaltung der herrlichen Schwindschen Fresken in der Wartburg und des Gebäudes selbst hatte sich vor Jahresfrist der Verein der Wartburgfreunde gegründet. Seine erste Tat war damals ein mit Werken R. Wagners bestrittenes Festkonzert in der Wartburg. Die zweite Tagung aber stand unter dem Zeichen Joh. Sebastian Bachs, zu dessen in Eisenach stehendem Geburtshause (in welchem übrigens eine der reichhaltigsten Instrumentensammlungen Deutschlands untergebracht ist) die zahlreichen Festgäste pilgerten. In der Eisenacher Georgenkirche wurde die Feier durch ein von dem Leipziger Thomaskantor Karl Straube geleitetes Konzert des Thomanerchors eingeleitet, bei dem in wundervoller Abtönung nicht nur zwei der schönsten Motetten

Johann Sebastians, sondern auch (als musikalische Rarität) seines Schwiegervaters Johann Michael Bach impressionistisch anmutende Motette „Unser Leben ist ein Schatten" erklang. Am darauffolgenden Sonntag versammelten sich die Festteilnehmer im Bankettsaal der festlich geschmückten Wartburg, von deren Söller sie mit der von Wilhelm Rinkens gewidmeten Festfanfare begrüßt wurden. Die Meininger ehemalige Hof- und jetzige Landeskapelle unter Leitung von Peter Schmitz, einem jungen, sehr begabten, wenn auch noch keineswegs stilsicheren Dirigenten, brachte zuerst das dritte, zum Schluß das zweite Brandenburgische Konzert (letzteres mit L. Werle-Köln als Solotrompeter) mit sehr gutem Gelingen zum Vortrag. Tieferen Eindruck aber hinterließ die edle Sangeskunst Marie Philippis (Basel), die zwei Kantaten Joh. Seb. Bachs und das durch seinen tiefen Gefühlsgehalt überwältigende Rezitativ aus der Kantate „Komm, o du süße Stunde" schlechterdings vollendet vortrug. Den Abschluß des Festes bildete ein Kammerkonzert, bei dem sich Günter Ramin (Klavier), Felix Berber (Violine) und Maximilian Schwedler (Flöte) auszeichneten und das mit dem Trio für diese drei Instrumente aus dem „Musikalischen Opfer" schloß. — Das Fest hinterließ in seiner Geschlossenheit den schönsten, künstlerischen Eindruck.

Robert Hernried (Erfurt).

*

Bonner Kammermusikfest vom 27.—29. Mai

Die vom Verein *Bonner Beethoven-Haus* im Jahr 1890 unter dem Ehrenvorsitz Josef Joachims begründeten und seither alle zwei Jahre wiederkehrenden fünftägigen Kammermusik- oder Beethoven-Feste erreichten in diesem Jahre die Zahl 14 und entsprachen auch diesmal in Form und Inhalt den traditionellen Gepflogenheiten. Freilich haben die Bonner Kammermusikfeste von ehedem heute nicht mehr dieselbe große Bedeutung, da es heute keine Seltenheit mehr ist, bedeutende Künstler und Vereinigungen zu hören, und da vor allem die dargebotenen Werke heute längst Volksgut geworden sind. Was sich der Verein Beethoven-Haus vor Dezennien zur Aufgabe machte, nämlich die Hauptwerke Beethovens durch hervorragende Wiedergaben allgemein bekannt zu machen, ist heute erreicht. Immerhin trat an Stelle des alltäglichen Konzertbetriebs eine Feier, die einen würdigen und durchaus festlichen Charakter trug. Wie vor zwei Jahren mußte sich auch das diesjährige Kammermusikfest aus wirtschaftlichen Gründen auf drei Tage beschränken, so daß man auf die Moderne diesmal ganz verzichten mußte. Der *erste Tag* war nur Brahms gewidmet. Das Klingler-Quartett mit Wendel (2. Viola) aus Berlin spielte die beiden Streichquartette in mustergültiger Ausarbeitung. Frau Ilma Durigo (Zürich) sang die Vier ernsten Gesänge, wobei ihr der ehemalige Bonner Musikdirektor Prof. Grüters ein verständnisvoller Begleiter war. Am *Beethoventage* erschien das Rosé-Quartett aus Wien und trug die beiden Quartette op. 59,3 und 132 vor. Besonders das große a moll Werk fand eine völlig reife und abgeklärte Wiedergabe. Der Höhepunkt des ganzen Festes aber war der Vortrag des Berliner Pianisten Artur Schnabel. Die As dur-Sonate op. 110 wickelte sich unter seinen Händen wie ein Werk aus einem Guß ab, gestaltet in einer großen Linie und hervorragenden Plastik. Mit der tiefen Herzinnigkeit des Klagegesangs verband der Künstler die sieghafte Schlußfuge in wahrhaft Beethovenschem Geiste. Die ungeheure Leistung des Pianisten wurde allgemein bewundert. Der letzte Tag schloß mit der traditionellen Matinee am *Himmelfahrtsmorgen*. Haydns Streichquartett op. 64, 3 und Mozarts Klarinettenquintett wurden vom Rosé-Quartett vorgetragen, wobei sich Gloger (Köln) als Klarinettist besonders auszeichnete. Der Schumannsche Liederkreis op. 39 fand durch Frau Durigo und Prof. Grüters eine vorzügliche Wiedergabe. Eine Leistung in höchster Vollendung war das Spiel des Forellenquintetts von Schubert, wobei sich die Rosés mit Fischer-Zeitz (Köln, Kontrabaß) und Artur Schnabel vereinigten.

Zum Beethovenfest erschien gleichzeitig wieder eine neue Veröffentlichung aus dem reichen Autographenschatze des Beethovenhauses. Zwei Blätter mit Entwürfen und Skizzen aus Beethovens Hand wurden von Dr. Arnold Schmitz im Faksimile, dessen Übertragung und einer wissenschaftlich mustergültigen Studie veröffentlicht. Neben unbedeutenderen Skizzen verdienen besonders die zum Flohlied aus dem Faust und zur Klavierallemande A dur Erwähnung. Das erste Blatt enthält den fertigen Entwurf eines bisher unbekannten zweiten Trios zum Scherzo des Streichtrios op. 9, 1, das wegen seiner künstlerischen Bedeutung als Einlage heute wieder gespielt zu werden verdiente. Dr. *Gerhartz*.

*

H. W. v. Waltershausen: Apokalyptische Sinfonie

Uraufführung in München

Unter den Aufführungen sinfonischer Werke während der letzten Monate ist *eine* bedeutsame zu verzeichnen: die der apokalyptischen Sinfonie H. W. v. Waltershausens. Waltershausen, dessen Verdienste um die Neubelebung des Münchner Musiklebens unbestritten sind, ringt hier auch als Komponist um die höchsten Ziele. Lag sein kompositorisches Schaffen trotz kluger Formgebung und lauterer Empfindung seiner Werke, trotz heißen Bemühens um einen gesunden aus den edelsten Kräften des Volkstums gespeisten Fortschritt bisher nach meinem Gefühl doch noch zumeist in der Sphäre des *Absichtsvollen,* so ist ihm mit seinem Op. 19, der apokalyptischen Sinfonie für größtes Orchester, ein Werk gelungen, bei dem sich Intention und Inspiration die Wage halten. Zugleich wurde hier ein Weg betreten, den unsere jüngste Musikgeneration, so absurd sie sich jetzt gebärdet, doch einmal wird einschlagen müssen, wenn anders noch von deutscher Musik die Rede sein soll, ein Weg, der den Zusammenhang mit dem überkommenen Musikgut bewahrt, ohne dem Neuen und Neuesten auszuweichen. Wie solches möglich sei, hat schon Pfitzner in gewissen Partien seiner „romantischen" Kantate (z. B. dem „Liederteil") gezeigt. Waltershausen, in der Gesinnung ein Jünger Pfitznerschen Geistes, in den künstlerischen Ausdrucksformen R. Strauß zuneigend, hat gleich anderen (z. B. Braunfels und dem Münchner W. Harburger) dem „Untergang des Abendlandes" musikalische Gestalt zu verleihen versucht, und so sehr meisterte er dabei den kühnen und aktuellen Vorwurf, daß die „apokalyptische" Sinfonie nicht nur als das *zwingendste* seiner Werke bezeichnet werden muß, sondern auch darüber hinaus symptomatische Bedeutung gewinnt als Schöpfung eines Pioniers ins Neuland, der — ein seltener Fall — des Weges gewiß ist. Programmusik im Sinne absolut-musikalischen Geschehens ist es, was Waltershausen dem Hörer bietet. Er selbst hat eine formale Analyse des Werkes gegeben, von der hier das Wichtigste mitgeteilt sei:

„Die Form ist die eines einzigen, auf außergewöhnliche Dimensionen überstreckten ersten Sinfoniesatzes, also eine durch zahlreiche Episoden ausgefüllte und ausgebaute Sonate. In der harmonischen Behandlung stehen sich, in schroffem Gegensatz und miteinander um die Herrschaft ringend, strenge, durch kirchliche Themen gebundene Diatonik und eine bewußte Erweiterung der Chromatik, Vorhalts-, Antizipations- und Durchgangstechnik gegenüber. Die Gruppe des ersten Themas besteht aus vier Teilen (die vier apokalyptischen Reiter), nach deren Vorbeibrausen und nach dem Versinken in ein unheimliches Schweigen nun zunächst die Hölle, charakterisiert als Aufmarsch des Niedrigen und Gemeinen, erscheint. Ein leidenschaftlich bewegtes Streichermotiv stellt

sich dieser Gruppe entgegen, aufstrebend zu dem Höheren und Besseren, mündend in eine breite Steigerung, die von einer stark bewegten Natursehnsucht erfüllt ist. Pastorale Episoden geben vorübergehende Beruhigung. Diese Steigerung mündet in die mit dem gregorianischen Magnificat frei einsetzende Orgel, (zweites Thema) deren Klänge codal in einem Glockenostinato auslaufen. Hier ist die Themenaufstellung mit einer breiten Auswirkung des Kirchlichen abgeschlossen. Es beginnt der Durchführungsteil. Nach vorübergehender Beruhigung mit latenter dramatischer Spannung (Bratschensolo) setzt zunächst die Verarbeitung der Hauptthemen ein. Not, Elend und Verzweiflung, jähe Versuche, sich gegen das Schicksal aufzubäumen, bis sich ein im Blech drohend hinabsteigendes Untergangsmotiv sich zu den kontrapunktisch verschlungenen Themen gesellt und auf den Höhepunkt einer Krisis führt. Das Orchester sinkt nach der äußersten Kraftentfaltung in sich zusammen; wie ein drohend sich ankündigendes jüngstes Gericht erschallt immer wieder in den Posaunen das Magnificat und auf einem gewitterschwangeren dissonanten Paukenwirbel erscheinen wie zertrümmert die pastoralen Motive. Die Zeit ist reif für den Losbruch des großen Kampfes. Aus dem Magnificat formt sich ein ernst ritterliches Thema, von den Bässen eingeführt, dann in einer breit ausgesponnenen Fuge zur Höhe geführt. Im zweiten Fugenthema stellt sich der Teufel dem Erzengel entgegen. Aus dem Kampf geht breit und ausladend das Magnificat als Sieger hervor. Damit ist die Durchführung abgeschlossen und die Reprise beginnt. Noch ist die Läuterung nicht vollzogen, noch muß das letzte Schicksal erduldet werden, wieder erscheinen die apokalyptischen Reiter, jetzt nicht vorüberbrausend, sondern ihre Sendung vollendend. Auf dem Höhepunkt des furchtbaren alles zertrümmernden Rittes erscheint der erste C dur-Akkord des in c moll stehenden Werkes, gleichzeitig Tod und Vernichtung, sowie neues Leben verkündend. Noch einmal türmen sich in engster Verschlingung alle Themen; das Weltuntergangsthema der Blechbläser zertrümmert sie und von dem ganzen Kampfe der Leidenschaften untereinander und gegen das Schicksal bleibt nichts übrig als der vom ganzen Orchester mit der Orgel durchgehaltene C dur-Dreiklang, das Ursymbol aller Harmonie, die erstehende neue und gereinigte Welt."

Erwin Kroll.

MUSIKBRIEFE

Gotha. Die Zerwürfnisse zwischen dem Intendanten Strickrodt und dem Ersten Kapellmeister Trinius machten ein weiteres Zusammenarbeiten beider zur Unmöglichkeit. An Trinius' Stelle dirigierten daher die bisherigen Zweiten Kapellmeister *Schwaßmann* und *Wartisch* die großen Opern. Carmen, Kuhreigen, Bajazzo, Joseph in Ägypten, Tannhäuser, Lohengrin, Siegfried Cagliastro (von Wartisch), Eugen Onegin, Troubadour und die Josephslegende gaben ihnen Gelegenheit, ihr starkes musikalisches Talent zu bekunden. Die Absicht des vielerfahrenen Intendanten, ihnen definitiv die erste Stelle anzuvertrauen, wenn es nicht gelingt, für diesen Posten eine allgemein anerkannte Kraft zu gewinnen, kann man gutheißen. Beide werden sich, in den Strom der großen Oper geworfen, bald zu ausgezeichneten Schwimmern entwickeln. In der Leitung einer Anzahl Operetten, noch mehr der beiden Opern Toreador von Adolphe Adam und Versiegelt von Leo Blech gab sich der jüngste Kapellmeister Herbert Norlich als eine Hoffnung für die Zukunft. Die ausgegrabene Oper Adams wird sich nicht lange des neuen Lampenlichts erfreuen. Zwar ist die Musik melodienreich und durchaus nicht veraltet, aber die Handlung langweilt trotz ihrer Kürze. Blechs Versiegelt erregte dagegen größtes Wohlgefallen. — Im 8. Musikvereinskonzert zeigte Hans Trinius, daß das Landestheater an ihm eine bedeutende Kraft verloren hat. Er bot das „Lied von der Erde" von Mahler, das Schicksalslied von Brahms und dessen Rhapsodie für Altsolo und Männerchor in prächtiger Weise dar. Dem reichen Stimmungsgehalt dieser Werke wurde er vollkommen gerecht. Wenn das „Lied von der Erde" mit seiner starken Eigenart, kräftigen Inspiration und geistvollen Instrumentation trotzdem keinen durchschlagenden Erfolg hatte, so muß man den Grund darin suchen, daß Mahler hier weder eine Symphonie noch 6 Gesänge für eine Solostimme und Orchester geschaffen hat, sondern einen Stilzwitter, in dem Vokales und Instrumentales zu einer unmöglichen Einheit verschmolzen werden sollen. Die langen zum Teil aufdringlichen Ausdeutungen des Orchesters haben eine Auseinanderzerrung des Textes zur Folge, die auf den Hörer ermüdend wirkt. Das Altsolo im Lied der Erde und in der Rhapsodie waren bei Erna von Hoeßlin aus Dessau gut aufgehoben. Ludwig Heß in der Tenorpartie beeinträchtigte seine Leistung durch die gewaltsame Höhe seiner Stimme. *E. Rbch.*

*

Weimar. Unsere Bühne, die seit dem Abgange Leonhardts eine geraume Zeit ohne eine musikalische Führerpersönlichkeit war, hat endlich in Julius Prüwer den Mann gefunden, der ihr not tat. Gerade der Umstand, daß der neue Generalmusikdirektor eine so bedeutende Praxis in Breslau hinter sich hat, stempelt ihn zum geeigneten Operndirektor am deutschen Nationaltheater. Das bewies schon die erste „Meistersinger"-Aufführung, in der die Schattierung im Orchester so deutlich auffiel. Prüwer beherrscht den Apparat spielend und bringt jene Ruhe mit, die das Produkt der Erfahrung und Kenntnis der Dinge ist. Das zeigte sich ganz besonders anläßlich der von ihm selbst in Szene gesetzten russischen Oper „Boris Godunow" von Moussorgski, dessen Bekanntschaft er uns vermittelte. Hans Gals Oper „Die heilige Ente" fand nicht den gleichen Anklang, den der Dirigent sich nach dem Erfolg in Breslau erhofft haben mag. Die Oper konnte nur zweimal gegeben werden. Schade um die Mühe und Arbeit. Das Publikum schien kein rechtes Gefallen an dem Charakter dieses nicht uninteressanten Werkes zu finden. Als Dirigent der Symphoniekonzerte hat sich Prüwer gleich von vornherein die Herzen der Hörer im Sturm erobert, nicht zuletzt durch seine rein musikalischen Fähigkeiten, die es ihm unnötig erscheinen lassen, durch äußeres Blendwerk und überflüssige Gesten zu bluffen; seine Begabung, dem Orchester seinen Willen aufzuzwingen, einzig allein vermittelst seines imponierenden, jedem klar in die Augen fallenden Könnens, setzt ihn in den Stand, Höhepunkte von ungeahnter Kraft zu erreichen. Wir hörten durch ihn manches Neue, Interessante, zuletzt einen Mozart-Abend mit der hier zum ersten Male gegebenen Bläserserenade, in der die ersten Vertreter der Blasinstrumente ihr ganzes Können zeigen konnten. Die prächtig gespielte Jupiter-Symphonie beschloß den Abend, der wie ein erfrischendes Bad wirkte und die Herzen der Hörer in eitel Freude und Wonne schwelgen ließ. Als schätzenswerte Kraft erweist sich auch der neu hinzugekommene Ferdinand Herz als Dirigent. Stark beschäftigt ist er schon eine wesentliche Stütze unseres Theaters, dem er treffliche Dienste leistet. Ungelöst ist noch die Heldentenorfrage. Vielleicht hätte man gut getan, den nun nach Elberfeld gehenden Wyßmann hier zu halten, sein „Parsifal" — er sang ihn zum ersten Male und das ohne Orchesterprobe — war eine ganz ausgezeichnete Leistung stimmlich wie darstellerisch. Auch an einer Hochdramatischen fehlt es augenscheinlich noch, man spricht wenigstens davon, daß die jetzige Vertreterin dieses Faches wieder geht. Eine indessen sehr glückliche Lösung fand die Altistinfrage durch das Engagement von Hildegard Gajewska, die über prachtvolle Stimmittel verfügt; sie müßte ein idealer Orpheus sein. Die Ungunst der Zeit hat im Gegensatz zu früher Künstler von auswärts ganz fern gehalten. Wir hörten kaum eine Gesangsgröße, kaum einen bedeutenden

Klavierspieler oder großen Geiger. Prachtvolle Genüsse vermittelte das Havemann-Quartett, das trefflich diszipliniert und eingespielt, mit einem Beethoven-Abend erhebende Eindrücke hinterließ. Solche Tonschönheit und Ausdrucksfähigkeit, wie sie im Dankgebet des a moll-Quartetts so berückend unser Ohr ergötzte, tritt nur noch beim Wendling-Quartett in die Erscheinung. Von einheimischen Künstlern war es Erika von Binzer, die durch ihre vornehme und unaufdringliche Art zu musizieren, aufhorchen ließ. Diese ausgereifte Künstlerin bringt immer ein nicht alltägliches Programm, das besonders die Lebenden berücksichtigt. Dafür muß ihr besonders gedankt sein. Denn das musikliebende Publikum, und nur ein solches besucht diese Art Konzerte, erhielt wenigstens die Gelegenheit, sich ein Urteil über diesen und jenen zu bilden, ohne sich für irgend jemand festlegen zu müssen. Courvoisier, Braunfels und Thyssen waren in diesem Programm vertreten und Frl. v. Binzer war sichtlich bemüht, jedes Eigenart zu erschöpfen, es gelang ihr dies auch, nicht zuletzt durch ihr starkes Einfühlungsvermögen. Die im ersten Teil des Programms gebotenen Stücke alter Meister fesselten durch Klangschönheit und rhythmische Präzision. Auch in der Festwoche Weimars — 400jähriges Jubiläum der evangelischen Gemeinde — wurde manches musikalisch Wertvolle geboten, wobei Künstler und Herren und Damen aus der Gesellschaft wetteiferten, um diesem Jubiläum festliches Gepräge zu geben. *Gustav Lewin.*

*

Salzburg. Salzburg, die herrlich schöne Stadt, bemüht sich auf das beste, ihren Ruf als Mozartstadt zu rechtfertigen. Ob ihr dies auch in Zukunft wieder gelingen wird, wissen wir nicht, haben aber nach dem heurigen Winter das Recht, darauf zu hoffen. Das unermüdlich tätige Konzertbüro des Mozarteums, an dessen Spitze Wilhelm Hofmann und Walter Hofstätter stehen, hat in seinem verhältnismäßig noch kurzen Bestehen eine wahre musikalische Kulturarbeit vollbracht. Die zwölf Gesellschaftskonzerte boten den Salzburgern bei jedesmal ausverkauftem Mozarthaussaal ganz seltene Kunstgenüsse. Wir hörten Berta Kiurina, Richard Mayr, Emil Schipper, M. Puntschart, die Bläservereinigung der Münchner Nationaloper, das Gottesmann-Quartett, den berühmten Geiger Adolf Busch, konnten Klemens Kraus als Beethoven und Strauß-Dirigent bewundern und hatten die seltene Gelegenheit Gustav Mahlers „Lied von der Erde", von Bernhard Paumgartner geleitet, bei einer prachtvollen Wiedergabe zu genießen. Es wäre wirklich wünschenswert, wenn die Gesellschaftskonzerte auch weiterhin diese liebevolle Pflege finden würden, wie bisher. — Von auswärtigen Künstlern konnten wir eine selten große Zahl in Konzerten hören. Ich erwähne hier den jungen Pianisten Robert Scholz, der durch seine Technik auffiel, die Opernsängerin Iphigenia Zotós, den Paganini-Interpreten Jules Siber, den Vortragskünstler Ludwig Trautmann, die junge Münchner Geigenkünstlerin Olli-Ollinda von Kap-herr, eine äußerst begabte Geigerin, sowie Berta Lefor (Sopran, St. Paul Amerika). Von Berlin kamen Margarethe Schütze, eine lobenswerte Sopranistin, Richard Klewitz, der nicht ganz befriedigen konnte und Renate Schreyer, die brav Klavier spielte, aber noch nicht jene künstlerische Reife besaß, die zum Konzertieren notwendig. Das Wiener Baltz-Quartett zeigte sich als junges, hoffnungsvolles Streichquartett. Einen prachtvollen Abend schenkte uns der Prager Violinvirtuose Willy Schweyda, seinerzeit Lehrer am Mozarteum. Sein mit fabelhafter Technik vereintes seelenvolles Spiel riß das Auditorium zu wahren Beifallsstürmen hin. — Auch die von Konzertleiter Franz Ledwinka veranstalteten Samstagabende boten größtenteils Hervorragendes. Besonders hervorheben möchte ich Kammersängerin Hermine Kittl, welche mit ihrem hochkultivierten Alt Unvergeßliches bot und die anmutige Schweizer Pianistin Tilly Wiederkehr, die man heute schon zu den besten Vertretern ihres Instrumentes zählen darf. — Auch unsere heimischen Künstler legten Zeugnis ihres hervorragenden Könnens ab und wir haben wirklich Recht stolz darauf zu sein. Die Kammermusikvereinigung des Mozarteums (Müller, Römisch, Petermann, Scholz) brachten uns in vier Abonnementskonzerten Trios und Quartette von Mozart, Schubert, Smetana, Dvorak, Marx und Ullrich. An einem Sonatenabend spielten Theodor Müller (Violine) und Robert Jäckel (Klavier) Frank, Beethoven und Brahms mit gutem Gelingen. Frieda Mareck sang unter anderem einen Zyklus „Sonnenglück" von Franz Neubacher mit starkem Beifall zum ersten Male. Leopold Hofbauer (Violine) errang bei einem Sonatenabend schönen Erfolg. Konzertsänger Felix Gruber sang die Müllerlieder in der Urfassung und erntete starken Beifall. Am Klavier saßen bei den verschiedenen Konzerten bewährte Kräfte des Konservatoriums, wie Franz Ledwinka, Karl Schuegraf, Heinz Scholz und Anna Maria Neubacher-Varnschein. Nicht unerwähnt möchte ich den Kompositionsabend des einheimischen Komponisten August Brunetti-Pisano lassen, der mit seinen Tonbildern und Gesängen für Orchester, sowie den Klavierliedern, welche als Werke eines reifen Künstlers zu bezeichnen sind, verdienten Beifall errang. — Alles in Allem Leistungen, die Salzburg zur Ehre gereichen.

Franz Neubacher.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

Prof. Dr. *Ernst Kurth:* Grundlagen des linearen Kontrapunkts (Bachs melodische Polyphonie). Max Hesse, Berlin 1922. 532 S. Oktav. Zweite, verbesserte und ergänzte Auflage.

Daß ein strengwissenschaftliches Buch innerhalb weniger Jahre vergriffen ist, dürfte selten sein. Mit Kurths Kontrapunkt hat es eine eigene Bewandtnis. Schon die ausführliche Besprechung in der N. M.-Ztg. vom 11. August 1921 hob die einschneidende Bedeutung der vorgetragenen Gedanken hervor. Auch die zweite Auflage möchten wir unsern Lesern mit einigen Angaben empfehlen. Es herrschte früher ein Streit, ob man den Unterricht mit Harmonie oder Kontrapunkt beginne. Weit überwog der Anfang mit Harmonielehre. Kurth (in Bern) hat nun praktisch erprobt, daß der andere Weg mindestens ebenso berechtigt ist. Jedenfalls klärt er uns über das Wesen der kontrapunktischen Linie aufs hellsichtigste und mit einer Fülle von Belegen auf, daß sich kein Leser den Hauptgedanken wird verschließen wollen. Statt der trockenen, hergerichteten Beispiele, mit denen der Schüler sonst abgespeist wird, läßt Kurth einfach die Vielstimmigkeit Bachs reden! Aus ihr leitet er die Erkenntnis her, daß kontrapunktisches Denken nicht „vom Akkord ausgeht, sondern zum Akkord gelangt" (S. 444), „den Klängen entgegen, nicht von den Klängen ausgeht" (S. 518). Den Nachweis führt er an Bachs Instrumentalwerken, namentlich an den Sonaten und Suiten für Violine und Cello allein; natürlich auch am Wohltemperierten Klavier. Denn das gegen Mißklänge am empfindlichsten antwortende Instrument ist das Klavier, während sich der Harmonieschüler aus gleichem Grund am Gesangsatz übt. (Übrigens müßte ein Verzeichnis der behandelten Stellen, auch der Namen die Benützung des Werkes erleichtern.) — An der Einzellinie entwickelt Kurth die eindringliche Ästhetik der rein musikalischen Folge; wir haben so etwas heute dringend nötig. Statt poetischer Umschreibungen beschränkt sich Kurth, um uns eine Melodie erfühlen zu lassen, auf Wörter wie: Wille, Kraft (z. B. „strömende Kraft"), Trieb, Zug, Bewegung, Spannung. Damit ist das Wesen melodischen Zusammenhangs endgültig über die bloßen Erscheinungen der Akustik hinausgehoben und zugleich unsere Aufmerksamkeit auf das innere musikalische Geschehen hingezwungen, in das der einzelne Ton wie der Tropfen in den Fluß eingebettet erscheint,

so daß er als Einzelheit verschwindet. Ganz wundervoll erschließt Kurth das Verständnis für Bachs Linienführung an der vor allem das Ineinander „lebendiger" und „toter" Intervalle" zuerst zu befremden pflegt. Namentlich fällt auch auf die Verzierungen neues Licht und man liest mit dem Genuß, Wesentliches zu erfassen, Ausführungen wie jene über Mordent, Triller, Vibrato. Aus dem Schwung der einzelnen Linie entwickelt Kurths berufene musikalische Führung weitere Linien, z. B. die Gipfellinien ansteigender Wellen, oder die leichter erkennbaren liegenden Stimmen. Dem musikalischen Ohre geht es etwa wie dem Auge das prüfend auf alten Holzschnitten ruht, um jeden Augenblick im Gewahren neuer Reize den Genuß zu vertiefen. Ganz ausgezeichnet ist bei Kurth alles dargestellt, was Linien aus Linien, was die reiche Welt der Scheinstimmen betrifft, die den einfachsten Satz verdoppeln, ja vervielfachen können. Immer ist dabei das wirkliche Verstehen und Erleben betont, das dem papiernen Nachweis erst die überzeugende Kraft gibt. Wie für die Einzelstimme, so leitet der Verfasser aus seinen Beobachtungen auch die Gesetze der Mehrstimmigkeit ab; Zweistimmigkeit ist die natürlichste Aussprache kontrapunktischen Denkens. Außerordentlich fein sind ferner die Gesetze der Steigerung beobachtet. In Darlegung der größeren Formen fesselt besonders die Deutung der Zwischenspiele. Daß Kurth die Künsteleien des Kontrapunkts ablehnt, braucht man kaum zu erwähnen. Eine offene Frage scheint noch die Auffassung des Verhältnisses zwischen Kontrapunkt und Rhythmus. Daß die Gesetze der Mehrstimmigkeit Rhythmus nicht als Einschnitt, sondern als Fluß begünstigen, ist freilich eine sichere Tatsache. Ob jedoch die Bachsche Periodenbildung nicht doch demselben ursprünglichen Bewußtsein entspringt, wie die klassische Rhythmik, die Kurth in scharfen Gegensatz zu Bach rückt, diese Frage hat schon Dr. Holle im angezogenen Besprechungsaufsatze nahegelegt und ich schließe mich seinem Bedenken im wesentlichen an. Die rhythmischen Erscheinungen sind von „melodischen Energieverhältnissen" (S. 12) kaum abzuleiten, da jene die Zeit selber zur Voraussetzung haben, in der doch alles Musikalische geschieht. Daß uns Kurth im Rhythmischen noch eine oder andere Aufklärung schuldig bleibt, geht auch daraus hervor, daß ihm Bach, seelisch gewertet, „zu weltfremder Ruhe ausgeglichen" erscheint (S. 186), während sonst (z. B. S. 373) gerade Unruhe das Hauptmerkmal der ungemessenen Fortspinnung seiner melodischen Linienzüge sei. Was Gruppenbildung und zweiten Gedanken der Sonatenform betrifft, so ist dies (S. 206) wohl zu stark als „Zerfall" der innersten Kraft des Kontrapunkts gedeutet; f moll-Invention und die mehrthemigen Fugen weisen darauf hin, daß auch dem vorklassischen Zeitalter der Gegensatz des Andersseins nicht unbekannt blieb, weil er gar nicht zu entbehren ist, wenn man musikalische Form nach allen Seiten ausbauen und erweitern will. Was aber mit Einem Gedanken durch gesetzmäßige Entwicklung anzufangen ist, die „unendliche" Melodie der Bachschen Linie, das hat uns Kurth allerdings so meisterhaft gezeigt, daß wir sein Buch für Lehrer und Schüler als Inbegriff grundlegender Erkenntnisse wiederum aufs nachdrücklichste empfehlen müssen.

*

Hugo Leichtentritt: Händel. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1924.

Ähnlich wie Haydn hat Händel lange Zeit unter der Nichtvollendung der Werke gelitten, welche die Lebensbeschreiber begonnen hatten. Um so dankbarer ist es zu begrüßen, daß Händels Leben jetzt in einem Gesamtbande von 871 Seiten fertig vorliegt. Seit Chrysander ist die Forschung nicht stehen geblieben. Leichtentritt fußt auf dem, was jener Gelehrte zutage gefördert hat, ergänzt ihn durch neuere Ergebnisse und eigene Arbeit, berichtigt oder vervollständigt seine Anschauungen durch lebendiges Erfassen der Gesamtpersönlichkeit, und verrät namentlich in Betrachtung der Werke eine persönliche, warme Teilnahme, die wohltut, weil sie sich auf sachliche Erkenntnisse und Überlegungen gründet. So ist es namentlich das dramatische Schaffen, das jetzt in neuem Lichte erscheint. Bisher war Händel ein gehüteter Schützling protestantischer Kirchenmusik. Zwischen 1705 und 1741 aber entstanden vierzig Opern, die gegen die Oratorien auf die andere Wagschale zu legen sind. Das berühmte Largo entstammt der Oper Xerxes (1738). Die Gegenwart trägt dem geschichtlichen Sachverhalt Rechnung, indem sich die Bühne nun auch der Opern annimmt, wie sich die Kirche der Oratorien bemächtigt hat. „Julius Cäsar", welches Werk zurzeit von sich reden macht, ist gerade vor zweihundert Jahren entstanden. Völlig anders sind Neigungen, Richtungen und Ziele Händels im Vergleich mit dem Schöpfer des Wohltemperierten Klaviers, der Choralvorspiele, der Kantaten. Jeden seiner Eigenart gemäß zu würdigen ist Sache eines künstlerisch veranlagten Gelehrten, und wir haben an Leichtentritt zu rühmen, daß er seiner hohen und schwierigen Aufgabe gerecht geworden ist.

*

P. *Dominikus Johner:* Der gregorianische Choral. Sein Wesen, Werden, Wert und Vortrag. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart 1924.

Das Verständnis für altkirchliche Tonkunst erwacht in allen Kreisen. Man macht die Entdeckung, daß der uralte Choral auch im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart seine Lebenskraft immer noch bewahrte und irgendwie äußert. So ist z. B. in betreff Liszts ein sehr nahes Verhältnis zum Gregorianischen Choral nachgewiesen worden von Sambeth. Allerdings waren Liszts Kenntnisse an die medicäische Ausgabe gebunden; später kam die vaticanische zustande, weil man immer klarer zu den Quellen drang. Was uns hier ein Benediktiner von Beuron in kurzer, aber gediegener Zusammenfassung über den wichtigen Stoff mitzuteilen weiß, wird von den Musikbeflissenen beider Bekenntnisse begierig entgegengenommen werden. Das Büchlein, in der Sammlung Musikalischer Volksbücher, die Adolf Spemann herausgibt, ist gemeinverständlich geschrieben und in Beurteilung der verschiedenen Auffassungen zurückhaltend und maßvoll.

Dr. *Karl Grunsky.*

*

Rolf, Cunz: Deutsches Musikjahrbuch. I. Jahrgang. Rheinischer Musikverlag, Otto Schlingloff, Essen 1923.

Ein Unternehmen von kulturhistorischer Bedeutung ist es, Zeiterscheinungen der Musik alljährlich in freigestalteten, doch übersichtlich geordneten Berichten festzuhalten. Es gewährt einenteils dem Miterlebenden eine Sichtung des schier ungeheuerlich angewachsenen Stoffes, andererseits eine dauernde Grundlage für Musikforscher späterer Zeiten. Die kritische Einstellung der Berichtenden wird hierbei für die in fernen Tagen zu erwartende Rückschau ästhetisch wertvoll sein, während sie auf den Zeitgenossen mit zwingender Unmittelbarkeit wirkt. Der Herausgeber, Rolf Cunz, gibt in einer sehr lebensvollen Schilderung des rheinisch-westfälischen Musiklebens zugleich ein anschauliches und im besten Sinne kritisches Bild des zeitgenössischen Schaffens. Nicht alle Berichtenden vermögen es wie er, Spreu von Weizen zu sondern. Unter ihnen muß noch stark gesichtet werden. Aber der Gesamteindruck der Veröffentlichungen ist ein ungemein günstiger, gehoben durch mehrere, den Berichten vorangestellte Aufsätze, unter denen Heinz Tiessens tiefgründige Betrachtung „Musicus redivivus", Hugo Holles „Das moderne Konzertleben und seine Irrtümer" und Hermann Freiherrn von der Pfordtens „Zeitgemäße Betrachtungen" hervorragen. — Daß das Deutsche Musikjahrbuch schließlich Werberufe für drei noch unbekannte (auch von mir ungekannte) deutsche Tondichter, den Westfäler Max Scheunemann, den Stuttgarter Richard Greß und den in Leipzig wirkenden Deutsch-Russen Hermann Kögler, enthält, gilt

mir als Beweis idealistischer Gesinnung. Denn es ist Pflicht, sich gerade der Künstler anzunehmen, die es nicht verstehen, für sich selbst die Reklametrommel zu rühren und es nicht über sich bringen, um die Aufführung ihrer Werke zu betteln.

Robert Hernried.

Musikalien.

Neuausgaben und Bearbeitungen.

Die ganz einzigartigen Violinsonaten *„Zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus dem Leben Marias und Christus"* des salzburgischen Kapellmeisters *H. J. F. Biber* (1644—1704) hat *Robert Reitz* für den praktischen Gebrauch in der Universal-Edition, Wien, neu und mustergültig herausgegeben. Man muß ihm dafür aufrichtigen Dank sagen, denn diese Sonaten sind auch heute noch von starker, tiefer Wirkung und zeigen, daß Biber trotz seinen programmatischen Vorwürfen nicht an der Vorlage, am Stofflichen hängen geblieben ist, sondern aus einer großen Phantasie frei geschöpft hat. Der Ausgabe sind eine feinsinnige Vorrede und aufschlußreiche Erläuterungen zu den einzelnen Sonaten von Dr. A. Heuß beigegeben.

*

Unter dem Titel *Organum* erscheint jetzt, geleitet von Prof. Dr. *Max Seiffert*, eine Sammlung vokaler und instrumentaler Meisterwerke aus dem 16.—18. Jahrhundert (Verlag Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig). Damit wird den Chorleitern (namentlich für geistliche Musik) und den Instrumentalisten eine wertvolle (und preiswerte) Quelle alter, köstlicher Musik erschlossen. In der ersten Reihe *Geistliche Gesangsmusik* sind bisher vier Werke evangelischer Kirchenmusik erschienen: Von *Matthias Weckmann* die Solokantate „Wie liegt die Stadt so wüste" (für Sopran- und Baßsolo mit Streichorchester und Orgel) und die Kantate „Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion" (für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Streichorchester und Orgel)), *Philipp Kriegers* melodienreiches „Wo wilt du hin" (für 2 Soprane und Cembalo) und *Franz Tunders* zarte Weihnachtsaria „Ein kleines Kindelein" (für Sopran mit Streichorchester und Orgel). In der Reihe *Weltliche Gesangsmusik* ist bisher nur *Sweelincks* lustiger Chanson „Vom Jan, der alles hat" (5st. a cappella) erschienen. Hoffentlich kann man in dieser Reihe bald auch deutsche Chorlieder begrüßen! Die *Kammermusikreihe* leiten eine Kirchen- und eine Kammersonate *Corellis* ein; dann folgen drei prächtige deutsche Instrumentalstücke: eine Violinsonate von *Johann Graff*, eine Triosuite von *Johann Vierdanck* (für 2 Violinen, Violoncell u. Kl.) und eine Sonate für Violine, Gambe (oder Violoncell) und Cembalo von *Ph. E. Erlebach*. Alle bisher erschienenen Werke sind von Max Seiffert bearbeitet; man muß seiner vortrefflichen Arbeit in allem zustimmen; manche Metronomangaben wird man nach eigenem Empfinden anders nehmen. Eine Reihe mit alter vergessener Orgelmusik ist vorgesehen. Der Fortsetzung dieser ausgezeichneten, vielversprechenden Sammlung kann man mit Freude entgegensehen.

*

Sebastian Knüpfers Motette „Mein Gott, betrübt ist meine Seele" für 2 Soprane, Alt, 2 Tenöre und Baß (Orgel ad lib.) hat Arnold Schering mit gewohnter Sorgfalt in der ausgezeichneten Sammlung „Perlen alter Gesangsmusik" des Verlages Kahnt für den praktischen Gebrauch bearbeitet. Den Chorleitern sei das prächtige, unschwer aufzuführende Werk nachdrücklichst zur Aufführung empfohlen.

*

Auf *Joh. Seb. Bachs* herrliche A dur-Sonate für Violine und Klavier in der mustergültigen Bearbeitung *Max Regers* (Verlag *Simrock*, Berlin) sei ebenso hingewiesen wie auf die ausgezeichneten Neuausgaben des gleichen Verlags von drei Sonaten für Flöte (Viol.) und Klavier *Joh. Seb. Bachs* durch *Grüters*, von sechs Klavier-Violinsonaten *Händels* durch *H. Grüters* und *Adolf Busch* und von 16 Stücken *Händels*, die *Paul Klengel* für Bratsche (Viol.) und Klavier gesetzt hat. Für diese Besetzung hat Klengel außerdem acht prächtige altitalienische Gesänge bearbeitet.

*

In der Studienausgabe des Verlages *Tonger* (Köln a. Rh.) sind als ganz hervorragend ausgestattete *Jubiläumsausgabe* die zwei- und dreistimmigen Inventionen *Bachs* erschienen. Der Herausgeber *Gerhard Preitz* hat Urtext und Bearbeitung sorgfältig nebeneinandergestellt, das Heft bietet zudem neben den z. T. sehr instruktiven Anmerkungen Preitzens lehrreiche Varianten.

*

Mozarts Es dur-*Waldhornkonzert* hat *J. Stutschensky* für Violoncello und Klavier unter Hinzufügung von Kadenzen bearbeitet. Das Werk wird damit der Allgemeinheit leichter zugänglich, besonders da es auch die Liebhabercellisten anlocken wird. (Verlag Hug & Co., Leipzig und Zürich.) *H. H.*

*

Joh. Ad. Hasse: Miserere (1728), für vierstimmigen Frauenchor, Sopran- und Altsolo, Streicher und Orgel (Klavier). Kahnt (Nr. 2 der „Perlen alter Gesangsmusik, herausgegeben von A. Schering").

Geistliche Frauenchöre aus dem 18. Jahrhundert — eine seltene Gattung! Man denkt an Pergoleses Stabat mater, das fast gleichzeitig (1735) entstand, und vergleicht unwillkürlich den Deutsch-Italiener, den einst so berühmten Dresdner Hofkapellmeister und Gatten der noch berühmteren Faustina, mit dem Neapolitaner. Aber mit dessen nervöser, schon den Todeskeim in sich tragender musikalischer Sprache — man hat ihn treffend den Chopin des 18. Jahrhunderts genannt — kann sich Hasse nicht messen. — Zwar ist sein Kirchenstil auch nicht weltlicher als der Pergoleses — in weichen Terzen, schmachtenden Synkopen und ersterbenden Koloraturkadenzen nahen sich anmutige Sünderinnen und knien zierlich nieder —, aber er erreicht nirgends die Glut dieses rasch verbrannten und verlöschten Genies. Trotzdem muß man Schering für die — vortreffliche — Neuausgabe dankbar sein. Daß es zu den besten Kirchenstücken Hasses gehört, beweist ein schon 1834 erschienener, vergriffener Neudruck dieses Misereres, und nachdem man die ganze Epoche Hasse, Graun in den letzten achtzig Jahren so ungebührlich unterschätzt hat, wird man heute vielfach angenehm erstaunt sein, wie klangschön und melodiös diese Dresdener Rokokomusik ist, die sich schon mit einem kleinen Frauenchor, Streichquartett und Klavier häuslich aufführen läßt. *H. K.*

KUNST UND KÜNSTLER

— An der *Dresdener Staatsoper* kamen in der vergangenen Spielzeit folgende Werke in völliger Neuinszenierung und -Einstudierung heraus: „Othello", „Palestrina" (zum ersten Male), drei Einakter „Mörder, Hoffnung der Frauen", „Arlecchino", „Petruschka" (zum ersten Male), „Boris Godunow" (zum ersten Male), „Die Gärtnerin aus Liebe" (zum ersten Male), „Hans Heiling", „Die drei Pintos", „Aida", „Euryanthe", zwei Einakter: „Die Höhle von Salamanca" (Uraufführung), „Susannes Geheimnis"; „Falstaff", „Eugen Onegin", „Don Giovanni"; ferner als Uraufführung die „Abenteuer des Casanova" von Volkmar Andreae.

— In den Konzerten des von Professor Dr. *Fritz Stein* geleiteten „Vereins der Musikfreunde" und des „Oratorienvereins" in *Kiel* gelangten im Winter 1923/24 neben Bekanntem folgende seltener gehörte und neuere Werke zur Aufführung: Händel, Solokantate „Lucrezia" und Oboenkonzert g moll; Joh. Christian Bach, Arien und Konzertante Symphonie (bearbeitet von Fr. Stein); Bruckner, 5. Symphonie; Max Reger, Serenade op. 95, Klavierkonzert f moll (Edwin Fischer), Mozartvariationen; Richard Strauß, Sinfonia

domestica und Tanzsuite (nach Couperin); H. Pfitzner, Klavierkonzert (Frau Kwast-Hodapp); Joh. Wagenaar, Sinfonietta op. 32; E. Lendvai, Kammersuite op. 32; Cornelius Dopper, Ciaconna gotica; Siegfried Scheffler, Mazedonische Suite (unter Leitung des Komponisten); Hans Döring, Orchestervorspiel „Elga" (unter Leitung des Komponisten). An Chorwerken u. a.: Beethoven, Missa solemnis; Bach, Johannespassion; Max Reger, 100. Psalm, Die Nonnen, Requiem op. 144b, Motette: „O Tod, wie bitter bist du" und Chöre aus op. 138.

— Bei den *Händel-Opern-Festspielen* in *Göttingen* (5.—13. Juli) sind außer der Uraufführung der heiteren Oper Xerxes Wiederholungen der Rodelinde vorgesehen. Bühnenbilder und Trachten: Prof. Thiersch - Halle. Unter den Mitwirkenden sind von Berliner Kräften zu nennen: Graarud (Große Volksoper), v. d. Hude, E. v. Stetten, G. A. Walter, A. Borchardt und der Cembalist Dr. V. E. Wolff, ferner Thyra Hagen-Leisner, M. Schultze-Dornburg (Hannover), Bergmann (Essen). Die Spielleitung liegt in Händen des neuen Münsterer Intendanten Dr. Niedecken-Gebhardt. Die musikalische Leitung hat der Bearbeiter Prof. Dr. O. Hagen.

— Ende September findet in Leipzig ein großangelegtes, dreitägiges *Händel-Fest* statt, dessen Aufführungen und Programme alle Gebiete des Händelschen Schaffens umfassen werden. Von besonderem Interesse wird die szenische Aufführung des Oratoriums „Belsazar" sein. Die Geschäftsstelle des Deutschen Händelfestes befindet sich in Leipzig (bei Breitkopf & Härtel) Nürnberger Straße 36.

— An Stelle des nach Aachen verpflichteten Kapellmeisters Karl Elmendorff wurde Dr. *Fritz Berend* (Kaiserslautern) musikalischer Oberleiter der Hagener Oper.

— *Dr. Hermann Grabner* (Heidelberg) ist als Nachfolger des verstorbenen Prof. Krehl an das Leipziger Konservatorium als Kompositionslehrer berufen worden.

— *Fritz Hayn*, städt. Musikdirektor und Münsterorganist in Ulm, veranstaltet vom Juni bis September acht historische Orgel-Konzerte mit Werken aus der vorbachischen bis in die neuste Zeit.

— *Walter Beck*, der sich in München mit Strawinskys „Petruschka" auf das glänzendste eingeführt hat, ist zum Generalmusikdirektor der Oper in Magdeburg bestellt worden.

— *Anton Nowakowski* (Professor an der deutschen Musikakademie Prag) brachte daselbst sowie in Asch und Pilsen Orgelwerke von *A. Busch* (große Choralphantasie op. 19) und *H. Marteau* (u. a. die viersätzige Phantasie op. 27 für Geige und Orgel — der Komponist spielte den Geigenpart selber —) erfolgreich zur Aufführung.

— In einem *Konzert neuzeitlicher Kunst* spielte der Violinvirtuose *W. F. Gohlisch* mit außerordentlichem Erfolg bei Publikum und Presse sein „Symphonisches Violinkonzert". Ferner fand eine Serenade von Straesser und eine Studie von Herold großen Anklang.

— Vom *bayrischen Staatsministerium für Unterricht und Kunst* wurde Studienrat *Markus Koch*, zurzeit in die Akademie der Tonkunst für das Hauptfach Schulgesang berufen, zum a.o. Professor an dieser Anstalt in etatsmäßiger Eigenschaft ernannt.

— Die Altistin *Pauline Dobert* gab in London mit großem Erfolg einen Lieder-Abend.

— Der unter Leitung *Kurt Benkels* stehende Benkelsche a cappella-Chor in Breslau hat auch in diesem Winter wieder große Erfolge bei Publikum und Presse zu verzeichnen gehabt.

— Enthusiastisch besprochene Ereignisse im New Yorker Musikleben wurden die Konzerte von *Moritz Rosenthal*, *Fritz Kreisler* und *Sigrid Onegin*. Am meisten bewunderte man die berühmte Altistin als Liedersängerin in der Wiedergabe deutscher Frühlingslieder (Schumann, Wolf etc.).

— Der Baßbariton *Heinz Stadelmann* wird im Stuttgarter Sender (Welle 437) am Freitag, 11. Juli abends 8.30—9.30 Italienische Arien von Jacopo Peri, Falconieri, Haendel und Verdi singen.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

— Ännchen von Tharau, eine Oper des Münchner Hofkapellmeisters *Hugo Röhr*, hat bei ihrer Uraufführung am Koburger Landestheater durchschlagenden Erfolg gehabt.

— Am *Kasseler Staatstheater* fand die Erstaufführung der Oper „Die heilige Ente" von *Hans Gal* unter Leitung von Robert Laugs sehr beifällige Aufnahme. Die Wiedergabe der Hauptpartien durch die Herren Kremer, Wuzél, Mossi und die Damen Brandstätter und Keyssel wurden von der Presse sehr gerühmt. Für einwandfreie Regie hat Herr Oberregisseur Derichs gesorgt.

— *Richard Strauß* hat seine neueste Oper „Intermezzo", eine bürgerliche Komödie, deren Text ebenfalls von ihm stammt, der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung überlassen. Diese ist für den 30. Oktober 1924 unter Leitung von Fritz Busch in Aussicht genommen.

— Die Oper „Sakahra" von *Simon Bucharoff* kommt im Oktober dieses Jahres in Frankfurt a. M. zur Uraufführung.

UNTERRICHTSWESEN

— In dem *Erlaß des preußischen Ministers* für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 14. April 1924 ist das *Verbot* der *Eitzschen Tonwortmethode*, das der Lehrplan vom 10. Januar 1914 enthält, *aufgehoben* worden.

— Im Rahmen der *Jenaer Ferienkurse* findet vom 4. bis 9. August ein Lehrgang über die Eitzsche Tonwortmethode im Schulgesangunterricht statt. Dr. Bennedik (Halberstadt) hält die Vorträge. F. Merseberg (Jena) veranstaltet Lehrproben. Das Programm zeigt an a) Vorträge: Die psychologischen und didaktischen Grundlagen der Tonwortmethode von Eitz. Die Bedeutung der Tonwortmethode als Grundlage der musikalischen Bildung. Die Stellung des Tonwortsystems in der Geschichte der Solmisation. b) Lehrproben: Einführung von Anfängern in die Methode. Die Behandlung einer Tonart. Vorführung einer fortgeschrittenen Klasse.

— Der Bericht der *Städt. Musikschule Aschaffenburg* für 1923/24 zeigt wieder, welch prachtvolle künstlerische und kulturelle Arbeit der nimmermüde Hermann Kundigraber als Direktor leistet. Die Programme der Schulaufführungen sind ebenso vielseitig (man findet darin die Namen vieler lebender Komponisten) wie die unter seiner Leitung stehenden Konzerte der Aschaffenburger Städt. Musikkultur.

— Der *„Ludwigsbund"* in Münster i. W., der die „Pflege der Kunst des Klavierspiels in historischer und wissenschaftlicher Umrahmung" als Grundgedanken hat, versendet seinen 4. Jahresbericht. Das Programm verrät ernste und zielbewußte Arbeit des Leiters Franz Ludwig. Auch entlegene und verklungene Werke der Klavierliteratur von E. T. A. Hoffmann, Herbart, Hummel, Ries, Schunke, Volkmann, Ritter, Reubke, Draeseke u. v. a. werden da herangezogen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der *Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter* hielt während des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt am Main seine diesjährige gut besuchte Hauptversammlung ab. Wichtige Fragen über die zukünftige Arbeit des Verbandes, über verschiedene Berufs- und Standesangelegenheiten künstlerischer und wirtschaftlicher Art fanden bei lebhafter Aussprache eingehende Erörterung und befriedigende Lösung. Den neu gewählten Vorstand bilden: *Furtwängler*-Leipzig, *Meister*-Homburg, *Raabe*-Aachen, *v. Hausegger*-München, *Abendroth*-Köln.

— *Ettore Sigon*, Dozent am Tartini-Konservatorium in Triest, hat eine kleine Schrift herausgegeben „La rinascita della Liuteria

in Italia", worin er uns mit den Lack- und Holz-Untersuchungsergebnissen des Geigenmachers F. Zanier bekannt macht. Er sieht in Zanier den Forscher und Praktiker, der das Geheimnis der Cremoneser Meister entdeckt hat und erwartet davon einen neuen Aufschwung der Geigenbaukunst in Jtalien. *A. E.*

— Der *Münchner Männergesangverein „Sangesfreunde" e. V.*, Mitglied des bayr. und des Münchner Sängerbundes, ernannte anläßlich eines erfolgreichen, mit außerordentlichem Beifall aufgenommenen Konzertes die beiden mitwirkenden Violinvirtuosen Alfred *Pellegrini* aus Dresden und Professor Mich. *Merkl*-München zu seinen Ehrenmitgliedern.

— Ein von Julius Bittner, Dr. R. St. Hoffmann, Arnold Rosé, Richard Specht, Franz Schreker u. a. unterzeichneter *Aufruf für den Komponisten Mandl* sei hier wiedergegeben: Sechs Jahre sind verflossen, seit der Wiener Tondichter Richard Mandl gestorben ist. Viel zu schnell sind seine wertvollen Werke einer unverdienten Vergessenheit anheimgefallen und sein nicht minder bedeutender Nachlaß harrt noch der Auferstehung. — Den starken Eindruck wieder zu erwecken, den Griselidis, die Ouvertüre zu einem Gascogner Ritterspiel, der Hymnus an die aufgehende Sonne, das Klavierquintett und andere seiner Schöpfungen hervorgerufen haben, sowie seine noch unveröffentlichten Werke der Musikwelt durch Publikation und Aufführungen zu erschließen, ist das Ziel, das sich die Unterzeichneten gestellt haben und das sie mit Hilfe Gleichgesinnter zu erreichen hoffen. — Wir wenden uns an alle Freunde und Verehrer Richard Mandls mit der Bitte, ihre Namen und Adressen an Richard Specht, Wien XIX, Kroindlgasse 8, gelangen zu lassen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart.
Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

CHR. FRIEDRICH VIEWEG G. m. b. H.

Berlin-Lichterfelde



KARL ZUSCHNEID:

Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene

zugleich allgemeine Musiklehre

1. Teil M. 3.— — 2. Teil M. 4.25 — 3. Teil M. 3.50

Dieser neue, rasch vorwärtsschreitende Lehrgang kann wärmstens empfohlen werden. Neben gründlicher Berücksichtigung aller technischen Errungenschaften der Neuzeit ist er auch auf die Einführung in die allgemeine Musik- und Harmonielehre eingestellt, selbst die Formenlehre bleibt nicht unberücksichtigt. So dient das allumfassende Werk Lehrern und Schülern als ein vorzügliches Handbuch zur Erlernung eines auf künstlerischen Grundlagen beruhenden Klavierspiels.

Hofrat u. Prof. Max Meyer-Olbersleben, Würzburg.

Neue Musik-Zeitung. Dieser Lehrgang kommt zweifellos einem Bedürfnis entgegen. Wie alle Schulwerke Zuschneids ist auch dieses Werk methodisch sorgfältig aufgebaut, von großer Klarheit und Uebersichtlichkeit.

Karl Zuschneids instruktive Ausgaben

bieten das für jeden Klavierspieler unentbehrliche Material aus der klassischen und romantischen Periode in sorgfältiger Textrevision mit genauer Bezeichnung der Spielart und des Vortrages, ohne das Notenbild durch zu viele Zeichen zu beeinträchtigen. Für klaren Druck und weiten Stich ist der Verlag besorgt gewesen. — Die Hefte bilden in ihrer Gesamtheit ein Studienmaterial, mit dem der Schüler jahrelang auskommt; **es ersetzt eine ganze Bibliothek.**

Ausgewählte Sonatinen und Stücke für den Klavierunterricht auf der unteren Mittelstufe, progressiv geordnet und bezeichnet. 4 Hefte je M. 1.75.

Ausgewählte Vortragsstücke für den Klavierunterricht auf der höheren Mittelstufe, mit genauer Bezeichnung und instruktiven Erläuterungen. 1. Band M. 2.50, 2. Band M. 4.25.

Klassiker-Auswahl. Eine progressive Sammlung von Sonaten und Stücken für den Unterricht auf der höheren Mittelstufe. Erster Band: Sonaten von Haydn, Clementi und Mozart. M. 6.—. Zweiter Band: Sonaten und Stücke von Mozart, Haydn und Beethoven. M. 4.50.

Lied und Oper. Eine Auslese beliebter Melodien für Klavier, leicht spielbar gesetzt und bezeichnet. 2 Bände, je M. 2.25.

Zur Erholung. Alte und neue Klavierstücke zu vier Händen, für die Unter- und Mittelstufe. Progressiv geordnet und bezeichnet. 4 Hefte, je M. 2.75.

Chopin-Auswahl. Erster Band: 30 der leichteren Stücke von Fr. Chopin für den Unterricht progressiv geordnet und bezeichnet. M. 2.50. — Zweiter Band: 23 schwierigere Stücke unter Ausschluß der virtuosen Kompositionen. M. 3.—.

Stephen Heller, Klavier-Etüden, Op. 45. 25 melodische Etüden. Op. 46. 30 fortschreitende Etüden als Vorbereitung zu Op. 45. Op. 47. 25 Etüden zur Bildung des Gefühls für musikalischen Rhythmus und Ausdruck. Preis je M. 1.75.

Franz Schubert, Auswahl aus seinen Klavierkompositionen. Bezeichnet und herausgegeben von K. Zuschneid. M. 2.50.

Robert Schumann, Auswahl aus seinen Klavierwerken. Bezeichnet und mit Erläuterungen versehen. Drei Bände, Preis je M. 1.50.

Unsere Instrumentalmusik für Haus- und Schulorchester

bietet Bearbeitungen beliebter Stücke unserer Klassiker und Romantiker und Originalkompositionen zeitgenössischer Komponisten in folgenden Besetzungen:
Zwei, drei und vier Violinen mit Klavier oder Orgel, Violinchor und Orgel — Streichtrios und Streichquartette, Streichorchester mit Klavier oder Orgel.
Ausführliche Verzeichnisse gratis.

Schulchöre

a cappella oder mit Begleitung, z. T. auch mit Streichmusik, für Schulfeste aller Art.

EDITION SCHOTT

Einzel-Ausgabe

ABT. AKADEMIE-AUSGABEN

An allen Seminaren, Konservatorien und Musikschulen eingeführt.

Bach	— Max Reger A. Schmid-Lindner
Beethoven	— Karl Friedberg
Chopin	— Emil Sauer
Liszt	— E. d'Albert K. Klindworth A. Schmid-Lindner
Mendelssohn	— Emil Sauer
Schumann	— Max Pauer

Jede Nummer 25 Pfennig.

Überall erhältlich

Verlangen Sie ausführliches Verzeichnis.

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ-LEIPZIG

JOHANN SEBASTIAN

BACH

Klavier 2händig

Nr. 132 Chromatische Fantasie
herausgegeben von Ferruccio Busoni n. 2.—

Nr. 314 Bach-Buch
herausgegeben von Kleinmichel-Blass n. 4.—

Violine allein

Sechs Sonaten und Partiten
herausgegeben von Adolf Busch
Nr. 443 In einem Bande n. 6.—
Nr. 444/9 Einzelausgaben je n. 1.50

Violine und Klavier

Nr. 451 Suite
herausgegeben von Ferdinand David n. 2.50

Nr. 588 Sonate A dur
herausgegeben von Max Reger n. 2.50

Nr. 592 Drei Sonaten für Flöte oder Violine
herausgegeben von Hugo Grüters n. 5.—

Flöte und Klavier

Nr. 592 Drei Sonaten für Flöte (od. Violine)
herausgegeben von Hugo Grüters n. 5.—

in **Simrocks Volksausgabe**

Wir bitten nach Nummern zu bestellen.

N. SIMROCK G. M. B. H. BERLIN-LEIPZIG

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 8

Weg und Ziel / Von Heinrich Burkard (Donaueschingen)

Die Idee, die uns bei der Einführung der Donaueschinger Kammermusikaufführungen leitete, war, dem jungen schöpferischen Künstler die Möglichkeit zu geben, vor einem Forum von ernsten Kunstfreunden und Kritikern sein Schaffen zur Diskussion zu stellen. Dem um die Zukunft der Tonkunst besorgten Hörer sollte Gelegenheit geboten werden, sich über Wesen und Willensrichtung der heutigen Musik zu orientieren. Durch Vergleich der Strömungen in der kompositorischen Produktion der Jetztzeit sollte er zur Erkenntnis von Weg und Ziel der unsere Jugend erregenden Bewegung gelangen.

Der Boden zur Pflege der jüngsten Musik schien uns in Donaueschingen günstig, in einer kleinen Stadt, die fernab dem Getriebe liegt, wo es schon immer zu einem der schönsten Erbgüter eines weitblickenden Fürstenhauses gehört hatte, dem zeitgenössischen Streben jeweils ein besonderes Augenmerk und besondere Förderung angedeihen zu lassen.

Die Idee bestimmte die Auswahl. Ausgeschlossen waren alle Werke der Typen, die dem Gefühl des Bürgers schon fester Besitz geworden sind; ausgeschlossen die ihrem Wesen nach schon bekannte Kunst der „Arrivierten", ausgeschlossen alles, was nicht zur modernen Musik gehört, das akademische Formklischee, das Allzufertige, der musikalische Ausdruck von gestern. Der *neuen* Kunst, die (wie immer in Zeiten geistiger Krisen und einer Stilwende der Kunst) inhaltlich und formal auf neuer Grundlage heranwächst, für die es noch keine allgemein gültigen Gesetze und Maßstäbe gibt, sollte ein Heim geboten werden. Innerhalb dieser Grenzen war dem Komponisten völlige Freiheit in der Wahl seiner Ausdrucksmittel gelassen.

Es wäre unbillig, von unsern Musikfesten eine Auslese von Paradestücken, von Gipfelwerken zu verlangen. Musikalische Genies hat es noch zu keiner Zeit in Dutzenden gegeben. Selbstverständlich müssen Werke, die uns Positives zu verheißen scheinen, in den Vordergrund gestellt werden. Daneben muß das Ungeklärte, Umstrittene zur Aussprache kommen. Um ein möglichst ausführliches Bild der Vielfarbigkeit und Verzweigtheit des zeitgenössischen Schaffens zu geben, einen möglichst weiten Kreis zu umspannen, können auch Proben einer Richtung vorgeführt werden, deren Problematik einmal zur Diskussion an weit sichtbarer Stelle *zwingt*, auch wenn wir von der Fruchtbarkeit dieser Experimente für die Zukunft nicht überzeugt sind.

Als wir vor drei Jahren unsere Idee zur Tat werden ließen, war es das erstemal, daß die junge Kunst in einem nur ihr gewidmeten größeren Rahmen eine systematische Pflege erfuhr. Einige Begabungen, auf die wir hinweisen konnten, sind heute als repräsentativ für die neue Strömung erkannt. Damit entfällt für uns der Grund, sie ferner zu berücksichtigen, damit erhalten die weiteren Programme aber auch Lücken, die wir nur schwer durch Gleichwertiges ersetzen können, denn es scheint, daß in der nächsten Zeit weniger Entdeckungen neuer Führerpersönlichkeiten zu erwarten sind, als daß der jüngste Nachwuchs mehr die Errungenschaften der schon eingeführten Begabungen ausbauen wird. Die Produktion der nächsten Jahre wird bestimmen, ob wir unsere Musikfeste fortführen. Ist sie nicht stark genug, um so umfangreiche Programme zu speisen, so werden wir uns nicht scheuen, ein Jahr auszusetzen, um die weitere Entwicklung abzuwarten. Vielleicht kommen wir auch dazu, unser Programm auf die Versuchsbühne oder den Chorgesang auszudehnen.

Wir waren so glücklich, das Vertrauen der Jugend zu genießen. Auch dieses Jahr war der Eingang von Arbeiten, die geprüft werden mußten, umfangreich. Es wurden uns u. a. eingeschickt: 142 Sonaten und Trios, 91 Quartette und Quintette, 47 Werke größerer Besetzung, einige hundert Lieder.

Von Anfang an hat die musikalische Gemeinschaft, die den Ablauf der Entwicklung der heutigen Musik mit Interesse verfolgt, unser Unternehmen durch eine starke, wahrhafte Teilnahme getragen und gehalten. Auch dieses Jahr begrüßen wir eine ansehnliche Anzahl Freunde der jungen Kunst bei unserer Tagung, die kein vergnügliches „Fest" sein will und darf, sondern für alle Verantwortungsbewußte eine besinnliche, ernste Feier bedeutet. Im Namen der jungen Künstler rufen wir unsern Gästen ein „Herzlich Willkommen" zu.

*

Wir geben in folgendem eine Übersicht der bisher in Donaueschingen aufgeführten Werke:

I. Kammermusikfest am 31. Juli und 1. August 1921.

Alois Hába, Streichquartett Op. 4 (Uraufführung); Wilhelm Groß, Symph. Variationen für Klav. Op. 9; Ernst Krenek, Serenade f. Streichtrio u. Klar. (Uraufführg.); Franz Philipp, Klavierquartett; Karl Horwitz, Lieder (Uraufführg.); Arthur Willner, „Von Tag

und Nacht“ f. Klav.; Philipp Jarnach, Streichquintett; Rudolf Peters, Violinsonate (Uraufführg.); Alban Berg, Klaviersonate Op. 1; Paul Hindemith, Streichquartett Op. 16 (Uraufführg.).

II. Kammermusikfest am 30. und 31. Juli 1922.

Ernst Krenek, Symph. Musik f. 9 Soloinstrumente Op. 9 (Uraufführg.); Richard Zoellner, Streichquintett (Uraufführg.); Max Butting, Quintett (Uraufführg.); Hermann Grabner, Triosonate (Uraufführg.); Fidelio Finke, Streichquartett (Uraufführg.); Jürgen von der Wense, Eddalieder (Uraufführg.); Rudolf Dinkel, Fuga groteska f. Streichquartett (Uraufführg.); Bernard van Dieren, Streichquartett (Uraufführg.); Reinhold Laquai, Klarinettensonate; Edmund Schröder, Michelangelo-Lieder; Felix Petyrek, Sextett; Paul Hindemith, „Die junge Magd“ und Kammermusik Nr. 1 (Uraufführg.).

III. Kammermusikfest am 29. und 30. Juli 1923.

Frank Wohlfahrt, Streichquartett (Uraufführg.); Robert Oboussier, Streichquartett mit Gesang (Uraufführg.) Alois Hába, II. Streichquartett im Vierteltonsystem (Uraufführg.); Bruno Stürmer, „Erlösungen“ f. Gesang u. Streichquartett (Uraufführg.); Hermann Reutter, Klaviertrio (Uraufführg.); Joh. Fr. Hoff, Streichquintett (Uraufführg.); Fidelio Finke, Streichtrio (Uraufführg.); Philipp Jarnach, Streichquartett.

In kleineren Veranstaltungen kamen zur Aufführung:

Am 4. November 1922:

Béla Bartok, II. Streichquartett; Florent Schmitt, Violinsonate; Arthur Honneger, Violasonate; Ferruccio Busoni, „Das Klavierwerk“ (Uraufführg.); Paul Hindemith, Streichquartett Op. 22 (Uraufführg.).

Am 10. Mai 1923:

Alois Hába, I. Vierteltonquartett; Ludwig Weber, II. Streichquartett; Joh. Fr. Hoff, „Breugnon“-Suite (Uraufführg.); Paul Hindemith, Solosonate f. Vcello (Uraufführg.).

Am 17. Juli 1923:

Paul Hindemith, „Das Marienleben“ (Uraufführg.), Solosonate f. Viola, Sonate f. Viola u. Klav.

Am 18. Mai 1924:

Zoltan Kodaly, Streichtrio; Egon Wellesz, Streichquartett Nr. IV; Ernst Krenek, III. Streichquartett; Philipp Jarnach, Klavierwerk (Uraufführg.); Paul Hindemith, Solosonate f. Viola (Uraufführg.) und Streichquartett Op. 32.

Das Donaueschinger Programm

HEINZ JOACHIM

Ich bin Ostpreuße, mit all jenen merkwürdigen Mischungen des Blutes, die gerade diesen Menschenschlag kennzeichnen, doch binden mich wohl die stärksten Sympathien an die Landschaft der Hansastädte. Am 13. Juni 1902 zu Königsberg i. Pr. geboren, beschäftigte ich mich seit frühester Jugend mit der Musik, lernte



HEINZ JOACHIM

Klavier, später auch etwas Geige spielen und erhielt Privatunterricht in allen Fächern der Kompositionslehre, nachdem ich seit dem 12. Lebensjahr zu komponieren angefangen hatte. Mit besonderer Neigung studierte ich Kontrapunkt. Nachdem ich längere Zeit bei mir selbst in die Lehre gegangen, besuchte ich, als äußeren Abschluß meiner musikalischen Ausbildung, die Meisterklasse für Komposition von Ferruccio Busoni.

Von meinen früheren Arbeiten ist glücklicherweise nicht viel bekannt geworden. Vor kurzem erst bestimmte ich ein *Streichquartett* Op. 1 in einem Satz und *Drei Klavierstücke* Op. 2 (Uraufführung in Königsberg und Hamburg) für die Öffentlichkeit.

HERMANN ERPF

geb. 1891 zu Pforzheim (Baden), studierte 1909—14 in Heidelberg (Wolfrum) und Leipzig (Riemann) Musikwissenschaft, daneben naturwissenschaftliche und philosophische Fächer. Gleichzeitig praktisch musikalische Ausbildung. 1913 Promotion bei Riemann. 1914—18 Feldzug. 1919—22 Lehrer für Klavier und Musiktheorie am Konservatorium Röhmeyer (Pforzheim); Beschäftigung mit der zeitgenössischen Musik und mit musikpädagogischen Fragen. Seit Oktober 1922 Lektor für Musiktheorie an der Universität Freiburg i. Br.; theoretische Kurse nach neuen Methoden auf historischer Grundlage, Kurse „Analysen zeitgenössischer Musik" mit seither über 20 Vorführungsabenden zeitgenössischer Werke.

Kompositionen: In der Ausbildungszeit 1905—14 Klavierwerke (u. a. 6 Sonaten), Lieder mit Klavier und Orchester, eine Kantate mit Orchester, Kammermusik (Streichquartett, Klaviertrio), Chöre mit und ohne Begleitung, Opernentwürfe; seit 1921 Kammermusik neuer, eigener Haltung: Satzfolgen Nr. 1, 2, 3, für Streichquartett, Satzfolge für Streichtrio, Satzfolge für Cello solo.

Schriften über Musik: Dissertation „Über den Begriff der musikalischen Form", gedruckt in der „Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft" 1914; „Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik" in der Sammlung „Wissen und Wirken", Verlag Braun, Karlsruhe 1921; „System der theoretischen Harmonielehre" 1917 (ungedruckt); in Arbeit: „Studien zur Technik der zeitgenössischen Musik".

Dramatische Dichtungen, davon eine gedruckt: „Das Tor", Bern 1921.

Satzfolge Nr. 1 für Streichquartett (1921): Der Name „Satzfolge" ist gewählt, um eine Form zu bezeichnen, die nicht mehr auf den gestaltenden Kräften der Sonatenform beruht. Sechs kurze Sätze, alle aus demselben motivischen Material aufgebaut; gleichwertig durchgebildete Stimmen in streng gesetzmäßiger Verknüpfung.

Diese Technik wird in den späteren Satzfolgen in fortschreitender Vereinfachung des Aufbaus und Loslösung vom Akkordlichen weitergeführt.

Das neue Formungsbedürfnis kann nicht aus theoretischer Zergliederung, sondern nur im *Hören* erfaßt werden.

MAX BUTTING

geboren in Berlin 1888, studierte Komposition bei Klose und Courvoisier in München, lebt seit 1919 wieder in Berlin.

Werke: hauptsächlich Kammermusik, darunter die Streichquartette Op. 8, 16, 18 und 20; Streichquintette Op. 10 mit 2 Celli, Op. 24 mit Kontrabaß; ein Quintett für Oboe, Klarinette und Streichtrio Op. 22. Ferner ein Konzert für Violoncello mit Orchester Op. 19, eine Symphonie Op. 21, eine „Trauermusik" für großes Orchester Op. 12 und eine Kammersymphonie für 13 Instrumente Op. 25. Letztere und ein Teil der Kammermusikwerke sind im Verlag Tischer und Jagenberg (Köln) erschienen.

Die „*Kleinen Stücke für Streichquartett*“ Op. 26 (Manuskript) sind 12 kurze Sätzchen, die aber nicht als Suite gedacht sind. Für den Konzertsaal ist immer eine Auswahl zu treffen. Die Stücke selbst sollen konzentrierte, kleine Formen sein.

1. Marsch (V) — 2. Ziemlich bewegt (VII) — 3. Ziemlich langsam (VI) — 4. Ziemlich schnell (X) — 5. Schnell (XII).

JOSIP STOLCER-SLAVENSKI

Ich bin 1896 in Cakovec in Jugoslavien geboren. Das größte Elend war der treue Begleiter meiner Jugend. Unvergeßlich sind mir aus meiner Kindheit die Eindrücke durch die Natur geblieben, die Sonnenauf- und -untergänge, wenn das Volk seine alten Lieder sang und dazu die tiefen Glocken aus nah und fern erklangen. Meine Mutter hat mir die uralten slavischen Volksweisen immer vorgesungen. Mit ganzer Seele hänge ich an meiner Heimat. —

Schon in frühester Jugend studierte ich aus eigenem Antrieb Musik, namentlich Bachs und Beethovens Werke. Die ungünstigen materiellen Verhältnisse zwangen mich, bei meinem Vater das Bäckergewerbe zu erlernen. Später (1913) gelang es mir mit Hilfe einiger Familien, an die Musikakademie in Budapest zu kommen. Im Krieg machte ich 3 Jahre Dienst an der Front, um dann wieder in die Heimat zurückzukehren und weiter Gebäck zu fabrizieren. Ein Staatsstipendium ermöglichte mir schließlich die Vollendung meiner Studien bei Viteslav Novak in Prag. Derzeit bin ich Lehrer an der Musikakademie in Agram.

Streichquartett op. 3

Das Quartett besteht aus zwei Sätzen. Der erste Satz ist eine große, in reinem, polyphonem Stil gehaltene *Fuge.*



Der polyphone Satz äußert sich nicht nur in der Linie, sondern auch im Rhythmus und in der Tonalität. Es gibt keine Füllstimmen, sondern vier reale Linien, die sich zu verschiedenen Höhepunkten entwickeln. Die Fuge ist zugleich eine Emanzipation vom temperierten System, und zwar durch feine enharmonische Differenzen bei den Streichinstrumenten (z. B. ist „e-gis“ eine temperierte große Terz, hingegen nähert sich „e-as“ mehr der natürlichen Terz).

Der zweite Satz des Quartetts ist ein *südslawischer Tanz* in großer Sonatenform:



Der Tanz zieht wild und lebensfroh an uns vorüber, bis eine kleine lyrische Episode, als Reminiszenz an die Fuge, den dahineilenden Fluß aufhält. Mit einer jähen Wendung, mit einem Prestotempo, schließt die Komposition.

ERNST TOCH

geboren 7. Dezember 1887 in Wien; Gymnasium, 4 Semester Medizin, autodidaktischer Werdegang als Musiker, 1909 Mozart-Stipendium (Frankfurt a. M.), 1910 Mendelssohn-Stipendium (Berlin), viermal österr. Staatspreis für Komposition. 1913 Lehrer für Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Mannheim, 1915 bis Kriegsende im Felde, 1919 Rückkehr nach Mannheim, 1921 Dr. phil. („Beiträge zur Stilkunde der Melodie“). Lebt in Mannheim als privater Lehrer für Musiktheorie. Kammermusik aller Art (Streichquartette op. 12, 15, 18, 26, 28, 34), eine Symphonie op. 23 (mit Sopransolo, Chor und Orgel), „Phantastische Nachtmusik“ für großes Orchester op. 27, Kompositionen für Kammerorchester („Chinesische Flöte“ [mit Sopransolo]) op. 29, Tanzsuite op. 30, Kammerstücke op. 33, Klavierstücke („Burlesken“) op. 31 usw. — „Melodielehre“ (Hesses Verlag).

Themen des Streichquartetts op. 34.





MAX BUTTING



ERNST TOCH
Phot. Ingret, Wien



JOSIP STOLCER-SLAVENSKI



HERMANN ERPF



JOSEF MATTHIAS HAUER

geboren am 19. März 1883 in Wiener Neustadt, Volks-, Bürgerschule, Lehrerseminar in Wiener Neustadt, erst Volksschullehrer in Krumbach (Niederösterreich), dann städtischer Lehrer in Wiener Neustadt, staatlich geprüft für das Lehramt der Musik an Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten, musikalische Bildung gelegentlich als Autodidakt. Seit 1918 als Komponist in Wien.

Werke: Op. 1, 2, 3, Klavierstücke, auch für Quintett bearbeitet; Op. 5 und 8, Apokalyptische Fantasie und Kyrie für Orchester; Op. 6, 12 Hölderlin-Lieder; Op. 7, Chorlieder aus den Tragödien des Sophokles für Männerchor und Orgel (ad lib.); Op. 9, Morgenländisches Märchen für Klavier zu vier Händen; Op. 10, Tanz für Klavier zu zwei Händen; Op. 13, Theoretische Arbeiten („Vom Wesen des Musikalischen"); Op. 15, 16, 17, 19, Studien für Klavier zu zwei Händen; Op. 18, Der gefesselte Prometheus, Schluß der Tragödie des Äschylos, für Bariton und Klavier; Op. 20, Klavierstücke 1922 Heft I und Heft II; Op. 21, Hölderlin-Lieder; Op. 22, Neun größere Klavierstücke 1923; Op. 23, Hölderlin-Lieder; Op. 24, Lied der Liebe von Friedrich Hölderlin für dreistimmigen Frauenchor, Klavier und Harmonium; Op. 25, Sechzehn Klavierstücke mit Überschriften nach Worten von Friedrich Hölderlin; Op. 26, Quintett für Klavier, Klarinette, Violine, Bratsche und Cello; Op. 27, Schalmeien für Klarinette und Klavier; Op. 28, Stücke für Violine und Klavier; Op. 29, Stücke für Cello und Klavier; Op. 30, Fünf Stücke für Streichquartett; Op. 31, Suite für Orchester.

*

Zur Einführung in meine „Zwölftönemusik".

Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt darin, daß ich immer und immer wieder *alle zwölf Töne* des in sich geschlossenen Quinten- und Quartenzirkels unserer temperierten Halbtonleiter abspiele oder absinge.

Wie ich das ausführe, und zwar so ausführe, daß es *klingt*, so klingt wie die Obertonreihe des Tons (wie der „Klang an sich"), das ist mein Schulgeheimnis, das aber aus meinen Kompositionen offenbar wird für jeden, der sich die Mühe nimmt, näher darauf einzugehen.

Die *Wege* sind ungeheuer mannigfaltig, jedesmal anders — ein Zusammenfassen wäre jetzt noch unmöglich.

Ich denke und höre nicht in absoluten Tönen, sondern in *Tropen* (Wendungen), in „Konstellationen" der zwölf Töne, in Bewegungen der Intervalle zueinander — eben rein *melisch.* Aus den Tropen, aus dem *Melos,* aus der einstimmigen Linie ergeben sich Harmonien, Polyphonien ganz von selbst.

Meine Kunst besteht darin, das „metaphysische" *Melos,* dem *physiologischen Ohr des musikalischen Laien* (das



GEORG WINKLER
Phot. W. Kantowski, Jena



JOSEF MATTHIAS HAUER
Phot. d'Ora, Wien



ANTON WEBERN
Phot. Schlosser Wenisch, Prag



ERWIN SCHULHOFF
Phot. J. F. Langhans, Prag

dem Obertonklang gehorcht!!) möglichst nahe zu bringen, so daß meine Musik auch einem primitiven Hörer etwas sagen kann und muß.

Fleißiges Spielen und Hören meiner Werke ist für den musikalischen Laien der beste Weg zum Verständnis der „Zwölftönemusik".

Für feinsinnige Hörer will ich noch anmerken, daß auch die *Bauart* meiner Musikstücke aus den *Tropenformen* der zwölf Töne hervorgeht.

Am reinsten klingt die Zwölftönemusik (die auch die „atonale Musik" genannt werden kann) auf *wohltemperierten* Instrumenten; sie wirkt aber auch (unter gewissen Voraussetzungen) in der Kammermusik, im Orchester und im Massenchor.

Dr. ANTON WEBERN

1883 in Wien geboren; Schüler Arnold Schönbergs; nach Beendigung der Studien bis Kriegsbeginn Theaterkapellmeister; derzeit als Lehrer für Komposition in Mödling bei Wien.

Kompositionen: Op. 1, Passacaglia f. Orch., Op. 2, „Entflieht auf leichten Kähnen" f. gem. Chor, Op. 3, Fünf Lieder, Op. 4, Fünf Lieder, Op. 5, Fünf Sätze für Streichquartett, Op. 6, Sechs Stücke f. Orch., Op. 7, Vier Stücke f. Viol. u. Klav., Op. 8, Zwei Lieder mit Orch., Op. 9, 6 Bagatellen f. Streichquartett, Op. 10, Fünf Stücke f. Orch., Op. 11, Drei kl. Stücke f. Vcello u. Klav., Op. 12, Vier Lieder, Op.13, Vier Lieder mit Orch., Op. 14, Sechs Lieder f. Gesang, Klar., Baßklar., Viol., Vcello, Op. 15, Fünf geistliche Lieder f. Gesang, Fl., Klar., Tromp., Harfe u. Viol., Op. 16, Drei lat. Lieder f. Gesang, Klar. u. Baßklar. (Op. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10 sind in der Univ.-Edit. erschienen.)

*

Sechs Bagatellen für Streichquartett Op. 9 (Uraufführg.)

I. Mäßig — II. Leicht bewegt — III. Ziemlich fließend IV. Sehr langsam — V. Äußerst langsam — VI. Fließend.

ERWIN SCHULHOFF

geboren am 8. Juni 1894 zu Prag. Ein Bruder des Urgroßvaters väterlicherseits war Jules (Julius) Schulhoff (1825—98), Schüler von Chopin, Pianist und Komponist der bekannten Salonwalzer. Großvater mütterlicherseits Heinrich Wolff (1813—98), Erster Konzertmeister des Stadttheaters und der Museumskonzerte zu Frankfurt a. M., als Geiger und konzertierender Künstler seiner Zeit von bedeutendem Rufe.

Meine musikalische Veranlagung erkannte Anton Dvorak. Auf dessen Empfehlung erhielt ich den ersten Klavierunterricht bei Heinrich Kaan im Jahre 1901—04. Dann Privatunterricht im Klavierspiel durch den Lisztschüler Willy Thern 1904—07 in Wien. 1907—10 Schüler des Leipziger Konservatoriums: Klavier (Ausbildungsklasse) Robert Teichmüller, Formenlehre und Komposition Max Reger, Harmonie Stephan Krehl. 1910—14 Schüler des Kölner Konservatoriums: Klavier (Meisterklasse) Karl Friedberg, Dirigentenklasse Generalmusikdirektor Fritz Steinbach (Leiter der Kölner Gürzenichkonzerte). 1914 Absolvent des Kölner Konservatoriums als Dirigent und Pianist mit besonderem Erfolge. 1913 als Schüler des Kölner Konservatoriums Träger des Hauptpreises der „Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung" (Hochschule für Musik, Charlottenburg) für Klavierspiel unter 500 Bewerbern aller Fächer ausübender Tonkunst. 1918 den gleichen Preis für Komposition. 1912 Abiturium in Köln, phil. Fakultät inskribiert, Hörer der Musikgeschichte. 1914—18 Krieg als Frontoffizier der k. u. k. Infanterie. Seit 1918 Klavierabende im In- und Auslande, ausschließlich mit Werken der radikalen Moderne. Lebe in Prag, erteile Ausbildungsunterricht im Klavierspiel und Kompositionsunterricht. Werke: für Klavier: op. 3—6, 10, 12, 13, 16, 19, 21—24, 27, 29—31, 34—36. Für Violine und Klavier: Suite op. 1 und Sonate op. 7. Für Violoncello und Klavier: Sonate op. 17. Drei Stücke für Kontrafagottsolo op. 38. Divertimento für Streichquartett op. 14, Quartett op. 25. Konzert für Klavier und Orchester op. 11. Für Orchester: Lustige Ouvertüre op. 8, Serenade op. 18, zwei Symphonien: „Landschaften" op. 26 (mit Sopransolo), „Menschheit" op. 28 (mit Altsolo), Variationen über ein achttaktiges Thema op. 33 und Suite für Kammerorchester op. 37. Lieder op. 2, 9, 15, 20, 32. Dazu kommt noch neuerdings: *Klavierwerke:* Sechs Klavierstücke für kleine und große Kinder, Klaviersonate Nr. III. *Kammermusik:* Sechs Stücke für Streichquartett (Uraufführung am diesjährigen Salzburger Kammermusikfest der „I. G. f. n. M."), Streichsextett (Uraufführung am diesjährigen Kammermusikfest in Donaueschingen), „Die Wolkenpumpe", Lieder für Metaphon, Blasinstrumente und Schlagzeug. *Orchester:* Konzert für Klavier und Kammerorchester. *Bühnenwerke:* „Xaho-Tun" eine antik-mexikanische Tanzgestaltung nach einer choreographischen Idee von Sent M'ahesa. „Don Juan", eine groteskerotische Suite für die Bühne von Karel J. Benes, befindet sich in Arbeit.

*

Streichsextett in der polytonalen Grundtonart

$\frac{\text{des}}{\underline{\underline{\text{c}}}}$ 5 (= Quint-Non); das doppelt unterstrichene $\underline{\underline{\text{c}}}$ bedeutet den Grundton.

I. Satz: Allegro risoluto.

Neun Takte Einleitung mit Themenparticula, worauf das Hauptthema folgt, welches in zwei funktionierende Teile wie folgt zerfällt:



Anschließend erste Überleitung bis zum episodischen Seitenthema der zweiten Violine und zweiten Bratsche:



Folgt zweite Überleitung in erweiterter Umkehrung des Themateiles a) und Teiles b) als Syntax. Beides gesteigert, anschließend Abschluß des ersten Teiles, bestehend aus a) im „Spiegel" und b) natürlich, wie folgt:



Anschließend zweiter Teil: Zehntaktige einleitende Periode zur ersten Durchführung. Diese als ruhige Kantilene der II. Violine mit einem episodischen Thema, worauf sich die zweite Durchführung anschließt, bestehend aus Particula von a) + b).

Reprise folgt, in der Zusammenziehung mit erster Coda, unmittelbar darauf zweite Coda. Abschluß in der polytonalen Grundtonart.

Abschluß Grundtonart: des / c 5 =

II. Satz: Tranquillo (Andante).

Monothematisch in freier Liedform:



III. Satz: Burlesca.

Tripelthematisch; die drei Themen mit gleicher Funktion:



IV. Satz: Molto Adagio.

Monothematisch:



wird in verschiedenen rhythmischen Gestaltungen und harmonischen Bewegungen ununterbrochen konjugiert bis zum Abschluß.

GEORG WINKLER

geboren 7. Oktober 1902 in Orlamünde a. d. Saale. Seit 1905 Beschäftigung mit Musik (1910 erste Kompositionsversuche). Seit 1911 in Jena. Von da ab Klavierunterricht. Nach öfterem Lehrerwechsel 1918 Staatl. Musikschule zu Weimar: Klavier bei Erika v. Binzer, Komposition bei Prof. Richard Wetz. Bedeutendste Anregungen durch Fred H. Helwig (Konzertsänger in Jena) und später (1924) Paul Hindemith. 1923 Reifeprüfung an der Musikschule. Seitdem Lehrer für Klavier und Theorie in Jena.

Neuere Werke: Klaviersonate Op. 1 a, Lieder für Bariton und Klavier Op. 1 b, 3 Streichquartette Op. 2—4, Sonate für Bratsche und Klavier Op. 5.

ISKO THALER

Ich bin am 17. Januar 1902 in einem kleinen ukrainischen Dorfe geboren. Im Alter von etwa 4 Jahren machte ich die ersten Musizierversuche. Einige Jahre später erhielt ich den ersten Unterricht im Violinspiel; zugleich erwachte die Lust am Komponieren. Ich schrieb kleine Duette und Tänze. Erst vom Jahr 1917 an erhielt

ich geregelten Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt an der Wiener Musikakademie (Dr. Mandyczewsky). Jetzt bin ich Schüler von Franz Schreker.



ISKO THALER

In der Hauptsache schrieb ich Lieder. Ein Chor mit breiteren Anlagen und verschiedenes Andere sieht seiner Vollendung entgegen.

ALEXANDER JEMNITZ

geboren am 9. August 1890 in Budapest, lebt ebendort. Bisher erschienene größere Arbeiten: Introduction, Passacaglia und Fuge für Orgel, op. 1; Neun Lieder, op. 2; Zwei Sonatinen für Klavier, op. 3; Siebzehn Bagatellen für Klavier, op. 5; Neun Lieder für eine Baßstimme, op. 6; Sonate für Klavier, op. 8; Zwei Sonaten für Violine und Klavier, op. 10; Elf Lieder, op. 15; Sonate für Cello und Klavier, op. 17; Sonate für Violine allein, op. 18 (sämtlich im Wunderhorn-Verlag, München-Köln); Trio für Flöte, Violine und Viola, op. 19 (bei Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig).

ARNOLD SCHÖNBERG

wird am 13. September 50 Jahre alt. In dem Zeitraum von sechsundzwanzig Jahren, aus dem seine veröffentlichten Kompositionen stammen, hat die Musik eine Wandlung durchgemacht wie nie zuvor. Mit ihr vergleichbare Veränderungen der stilistischen Grundlagen haben sich sonst in der Geschichte der Musik nur im Verlaufe von Generationen vollzogen. Generationen werden wohl auch vergehen müssen, bis das Neue von der Allgemeinheit voll erfaßt und verarbeitet sein wird.

Die Wandlung lief parallel mit der Entwicklung von Schönbergs künstlerischer Persönlichkeit. Er ist ihr Urheber und Exponent. Mögen einzelne andere manche der neuen Klänge und der neuen Formen unabhängig von ihm gefunden haben — es ist begreiflich, daß aus den von der Vergangenheit überlieferten Prämissen von mehreren die gleichen Schlüsse gezogen werden — so hat doch keiner einen ähnlich umfassenden Einfluß gewonnen, der sich auf alle Gebiete der Musik erstreckt. vor allem aber hat keiner zugleich die Musik der Gegenwart um eine große Anzahl von Meisterwerken bereichert, der Musik der Zukunft unabsehbare Perspektiven eröffnet und dabei den lebendigen Zusammenhang mit der besten Musik der Vergangenheit aufrecht erhalten.

Schönberg, der große Neuerer, ist auch der Hüter der künstlerischen Traditionen, wie sie in den Werken unserer großen Meister niedergelegt sind. In *seinen* Werken finden wir nicht zwar die äußeren Stileigentümlichkeiten, wohl aber jene Qualitäten wieder, welche deren Dauerwert ausmachen. Das sind in erster Linie: Reichtum und Adel der Erfindung, kunstvoller Bau und Ebenmaß der Formen. Dazu kommt als besonders charakteristisch für Schönberg die Freude am Handwerk, die selbst dort, wo sie zum Spiel mit dem Material zu werden scheint, zuletzt nur bewirkt, daß das Kunstwerk eben kunstvoll ist. Die schrankenlose Beherrschung der Ausdrucks*mittel* ermöglicht die Kongruenz von Sinn und Ausdruck, von künstlerischer Idee und ihrer Erscheinungsform als Kunstwerk.

Die Wandlung von Schönbergs Musik hat sich im wesentlichen in drei Perioden vollzogen. Die erste, welche mit dem fis moll-Quartett (1908) abschließt, knüpft mit ihren Frühwerken stilistisch noch deutlich an Wagner und auch an Brahms an. Zwei Faktoren drängen aber immer mehr zu etwas Neuem: eine Polyphonie, deren Gesetzmäßigkeit nicht auf harmonischer Basis, sondern auf der melodischen Entwicklung der einzelnen Stimmen beruht und eine Harmonik, welche den Beziehungsreichtum der Akkorde bis in seine letzten Konsequenzen ausschöpft. Beides zusammen hat schließlich den Zwang, welchen die Bindung durch die Tonart auf die formale Gestaltung ausübte, ad absurdum geführt. Seit dem fis moll-Quartett, Op. 10 (die beiden Balladen Op. 12, der Chor „Friede auf Erden" Op. 13 und zwei Lieder Op. 14 sind früher entstanden) hat Schönberg auf Tonarten verzichtet und einen neuen Stil geschrieben, in dem die Dissonanz vorherrscht. Damit war für die musikalische *Form* eine Zeit der schweren Krisis gekommen. Denn mit den Tonarten war sie eines ihrer stärksten Mittel beraubt. Schönbergs Meisterschaft ist in jedem

einzelnen Fall dieser Schwierigkeiten Herr geblieben. Es ist aber vielleicht kein Zufall, daß er in jener Zeit meist kurze Stücke oder Vokalkompositionen schrieb, in denen durch den Text schon eine gewisse formale Bindung gegeben ist. — Der dritten Periode gehören Schönbergs jüngste Werke an. In ihnen verfolgt er bewußt neue architektonische Prinzipien, deren Fähigkeit, geschlossene Formen zu erzielen, eine ähnliche ist wie die der alten Tonarten.

*

Zu dieser Periode ist auch die

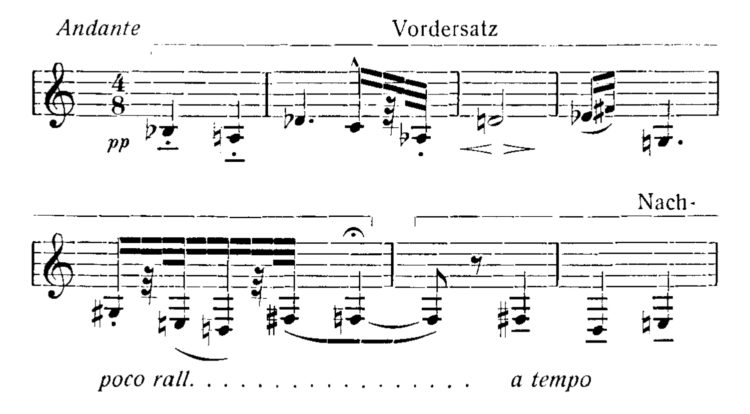
Serenade Op. 24

für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncello und eine tiefe Männerstimme (im 4. Satz) zu zählen. Sie besteht aus 7 Sätzen. Dem leichten Serenadencharakter, der eine übersichtliche Form erfordert, entsprechend, finden wir in ihr, was in andern Werken Schönbergs selten vorkommt, vielfach rhythmische Wiederholungen und symmetrische Gliederung von Motiven, Themen und ganzen Abschnitten.

Der 1. Satz ist ein *Marsch*. Er beginnt mit einem Baßthema der Bratsche. Dazu nach acht Takten die eigentliche Marschmelodie. Beide, Baß- und Hauptthema, werden dann umgekehrt und die ganze Gruppe verkürzt wiederholt. Eine trioartige Durchführung gipfelt in einer freien Reprise. Auch dieser Teil kommt zweimal. Es folgt eine längere aus den wichtigsten Motiven gebildete Coda.

2. Satz, *Menuett*. Das Hauptthema ist eine achttaktige Melodie, in klassischer Weise aus der Variation einiger Motive entstanden. Es wird im Verlauf des Satzes (Wiederholung des Themas, Mittelteil: Durchführung, Reprise) weitgehend variiert, und zwar werden seine Töne im allgemeinen beibehalten und nur ihr Rhythmus verändert. Nach einem äußerst kunstvollen Trio, dessen Hauptmotiv zuerst als Begleitungsfigur in der Bratsche erscheint, wird das ganze Menuett wiederholt. Eine Coda bringt motivische Elemente beider Teile und schließt mit dem Hauptmotiv des Menuetts.

3. Satz, *Variationen*. Das Thema, von der Klarinette allein vorgetragen:

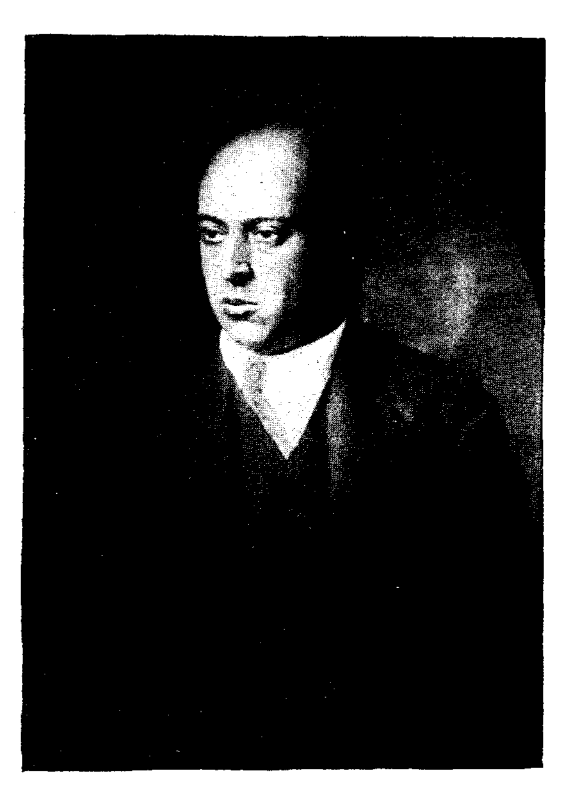




Man beachte, daß der Nachsatz die Reihenfolge der Töne des Vordersatzes in umgekehrter Reihenfolge wiederholt (sogenannter „Krebs“). In 5 Variationen und einer Coda wird das Thema rhythmisch variiert und in den kompliziertesten Kombinationen durchgeführt. Eine Analyse — am Schreibtisch hochinteressant durch die unerschöpflichen Beziehungen, welche sie nachzuweisen vermag — müßte auf den Hörer verwirrend wirken. Er begnüge sich damit, die Musik eines der schönsten Sätze, die Schönberg geschrieben hat, auf sich wirken zu lassen.

4. Satz, *Sonett* von Petrarca. Dem Satz liegt eine Reihe von 12 Tönen gewissermaßen als Tonart zugrunde (eine bestimmte Reihenfolge der Töne der chromatischen Skala), welche in der Singstimme als Melodie, in der Begleitung bald als Motive, bald als Akkorde in den mannigfachsten Kombinationen auftreten.

5. Satz, *Tanzszene*. Mit dem Titel ist der Charakter und lockere Bau des Satzes angedeutet. Sein erster Teil, reich an motivischen Gestalten, wird wiederholt. Dann führt eine Partie mit Überleitungscharakter zu einem



ARNOLD SCHÖNBERG
Verlag Breitkopf & Härtel, Berlin W 9

lustigen Trio, aus einer Anzahl lose aneinandergereihter Perioden bestehend. Es folgt eine Art Durchführung der Überleitung und des ersten Teiles, welche in eine

freie Reprise der Motive des ersten Teiles, schon mit ausgesprochenem Coda-Charakter, mündet. Eine Stretta beschließt das Stück.

6. Satz, *Lied ohne Worte.* Zur schlichten Begleitung von Gitarre und Baßklarinette trägt die Geige ihre Melodie vor: Haupt- und Mittelteil. Die Reprise übernimmt das Violoncell. In einer Coda von vier Takten tauchen nochmals die Motive des Anfangs auf.

7. Satz, *Finale.* Der Marsch des ersten Satzes wird angeschlagen, zunächst noch mit Introduktionscharakter: da und dort erscheinen rhythmische und melodische Bruchstücke von Themen der anderen Sätze. Dann aber folgt er in seiner ganzen Ausdehnung, in Originalgestalt, nur kurz vor Schluß von sechs Adagiotakten mit einer Reminiszenz an das „Lied ohne Worte" unterbrochen.

Erwin Stein.

Die Beziehungen zwischen der alten und modernen Musik

Von ALOIS HÁBA (Prag)

Schönberg schreibt in seiner Harmonielehre: „Lehrt die Nähe die Verschiedenheit, so lehrt die Entfernung die Gemeinsamkeit. Zeigt die Gegenwart das Divergierende der Persönlichkeiten, so zeigt die halbe Entfernung die Ähnlichkeit der Kunstmittel; aber die große Entfernung hebt beides wieder auf, zeigt die Persönlichkeiten zwar als verschieden, zeigt aber auch, was sie wirklich verbindet." —

Die junge schaffende Generation lebt sozusagen in einer halben Entfernung von einer Kunstbestrebung, deren einzelne Repräsentanten durch eigene innere Wahrhaftigkeit gezwungen wurden, neue Klangbegriffe zu suchen und zu schaffen.

Die sinnliche Wahrnehmung neuer Klangart, die aus dem aufgestellten Halbtonsystem herausgeholt wurde, beschäftigte seinerzeit das Ohr dermaßen, daß es auch den kritisch eingestellten Zuhörern und Musikern nicht möglich war, die Zusammenhänge zwischen der älteren und neueren Klangart aufzudecken und für sie klare und übersichtliche Formulierung zu finden.

Aus demselben Grunde war es bis jetzt auch schwer, die Stil- und Formbeziehungen zwischen der älteren und neuen Musik klar zu sehen.

Der neue Klang dokumentiert die Unterschiede. Die Verwandtschaft kann nur derjenige erkennen, welcher sowohl den alten, als auch den neuen Klang mit gleicher Selbstverständlichkeit und ohne Hemmungen wahrnimmt. Wer dieses kann, wendet seine Aufmerksamkeit der Gedanken- und Formgliederung zu.

Wenn sich das Ohr mit allem Reichtum des Klanges vertraut gemacht hat, hört es z. B. eine zweitaktig gegliederte Melodie, sequenzartige Steigerungen, Wiederholung eintaktiger oder mehrtaktiger melodischen Einheiten, Wiederholung eines Teiles aus mehrtaktiger Einheit (2 Takte aus 4 Takten) und alle Arten von thematischer Arbeit in der klassischen Musik mit derselben Klarheit, wie in der modernen Musik. Auch eine Sonatenform, Scherzo, Rondo, Passacaglia, Fuge, Kanon, dreiteilige oder zweiteilige Liedform und verschiedene Kombinationen der klassischen Formen erkennt man in der neuen Musik, wenn die Aufmerksamkeit nicht ganz an den Klang gebunden ist.

Es liegt schon im Wesen des Menschen, daß sein Erkenntnisweg auf der Oberfläche aller Formen beginnt. Die Naturwissenschaft und ihre Entwicklung ist ein anschaulicher Beweis dafür.

In der Musik ist der Klang die Oberfläche, das trennende Element. Die Gedanken- und Formgliederung sind Verwandtschaftsbestandteile des musikalischen Ausdrucks.

Der neuartige Klang wirkt auf viele Menschen abstoßend, manche berauscht er. Solange sich der Wahrnehmungszustand des Zuhörers auf den genannten Stufen bewegt, bleibt die Erkenntnis der abstrakten Konzeption des Schöpfers und seiner seelischen Eigenschaften aus.

In der Natur gibt es viele Einzelformen, die nach dem ersten Eindruck ganz verschieden sind; und doch haben sie gemeinsame Grundformen, auf denen die mannigfaltigsten Detaile aufgebaut sind. Die Tonkunst unterliegt demselben Naturgesetz.

Es ist unsere Aufgabe, nicht nur das Trennende, sondern auch das Verwandte im Musikausdruck zu erkennen.

Die Musik ist in ihren Höchstleistungen ein Teil der Naturwissenschaft. Der schöpferisch und erfinderisch begabte Musiker entdeckt neue Beziehungen und Gesetzmäßigkeiten des von der Natur gegebenen Tonbereiches. Er liefert durch seine Musikwerke den Beweis, daß er einen Teil der Natur erforscht und begriffen hat.

Gleichzeitig gibt er ein Bild eigener seelischer Erkenntnis, Regsamkeit und Beweglichkeit, welche meistenteils später zur Charakteristik der Zeitbestrebung erhoben werden.

Die Beschreibung der schöpferischen Erkenntnisse nennt man Musikwissenschaft. Die produktive Musikwissenschaft sollte die Teilerkenntnisse in klaren allgemeineren Begriffen zusammenfassen. Dieses setzt aber wieder eigenes Denken voraus. Es wird über die Musik wenig nachgedacht und deswegen gibt es bis jetzt keine produktive Musikwissenschaft, wohl aber einige wertvolle Versuche dazu.

Die jungen schöpferisch begabtesten Musiker haben sich zu allen Zeiten bemüht, den Sinn der älteren Entwicklung zu begreifen und schlugen bewußt aus der breitesten Erkenntnis weitere Entwicklungswege ein.

Ich sagte vorher, daß man den Klang als den stärksten Unterschied zwischen der alten und der neuen Musik bezeichnen kann.

Die Art des Klanges ermöglicht uns aber die Erkenntnis, wieviel die verschiedenen Entwicklungsepochen im Tongebiet oder im aufgestellten Tonsystem entdeckt und begriffen haben. Die ältere Musik beweist, daß die damaligen schöpferischen Musiker die Dreiklangs- und Vierklangsbeziehungen zum Teil erforscht haben. Die meisten musiktheoretischen Werke befassen sich dementsprechend reichlich nur mit diesen Klängen. Vom Nonenakkord wird wenig gesagt, der Undezimen- und Terzdezimenakkord kaum erwähnt.

Die neue Musik belehrt uns, daß sich die Musikschöpfer nicht nur reichere Dreiklangs- und Vierklangsbeziehungen errungen haben, sondern auch die Beziehungen der Fünf- bis Zwölfklänge entdeckt haben. Ihre Halbtonsystemgesetzmäßigkeit läßt sich sehr kurz und übersichtlich darstellen, wenn man alle Unklarheiten, Auseinandersetzungen und ästhetische Bewertungen der älteren und gegenwärtigen Musiktheoretiker beiseite läßt.

Es ist zuerst notwendig, das Wesen der sogenannten Kirchentonarten, der Dur- und Molleiter und ihre gegenseitigen Beziehungen klar zu erfassen. Geschichtlich wird die Tatsache konstatiert, daß sich der Begriff der Dur- und Moll-Leiter aus den Kirchentonarten gebildet hat. Was ist aber der Sinn dieser Tatsache? Dieser besteht darin, daß man auch in dem erwähnten Entwicklungsvorgang merkt, wie sich aus einer Anzahl engerer Begriffe ein breiterer Begriff gebildet hat.

Eine kurze Rückprobe liefert den Beweis. Die C dur-Leiter besteht aus 7 Tönen: c d e f g a h. Ist sie ein breiterer Begriff, so müssen sich aus ihr die Kirchentonarten ableiten lassen. Dies ist möglich durch eine siebenmalige Umkehrung der C dur-Leiter, indem man alle Töne der Reihe nach um eine Oktave höher verlegt (ähnlich wie es bei der Dreiklangsumkehrung üblich ist).

Die erste Umkehrung ist die dorische (d e f g a h c), zweite die phrygische (e f g a h c d), dritte die lydische (f g a h c d e), vierte die mixolydische (g a h c d e f), fünfte die äolische (a h c d e f g), sechste die hypophrygische (h c d e f g a) Leiter.

Die Abhängigkeit dieser Umkehrungen besteht auch in der Kadenzart. Die V. Stufe aus C dur (G dur-Dreiklang) hat die Dominantwirkung auch in den ersten drei Umkehrungen der C dur-Leiter. Für die vierte Umkehrung hat die I. Stufe aus C dur (C dur-Dreiklang) die Bedeutung der Dominante, weil diese Umkehrung mit der V. Stufe der C dur-Leiter beginnt. Hier tauschen die I. und V. Stufe ihre Rollen. Die sechste Umkehrung war ursprünglich auch von der Dominantwirkung der V. Stufe der C dur-Leiter abhängig. Erst später hat man ein selbständiges Dominantverhältnis a—e gebildet. Aus dieser relativen Unabhängigkeit der sechsten Umkehrung entstand die Moll-Leiter.

Durch Umkehrungen der c moll-Leiter entstehen noch einige Leitern:

d	es	f	g	as	h	c
es	f	g	as	h	c	d
f	g	as	h	c	d	es
g	as	h	c	d	es	f
as	h	c	d	es	f	g
h	c	d	es	f	g	as

Die Umkehrungen der C dur-Leiter kann man auf die Grundstufe c transponieren:

c	d	es	f	g	a	b	c	(dorisch)
c	des	es	f	g	as	b	c	(phrygisch)
c	d	e	fis	g	a	h	c	(lydisch)
c	d	e	f	g	a	b	c	(mixolydisch)
c	d	es	f	g	as	b	c	(äolisch)
c	des	es	f	ges	as	b	c	(hypophrygisch)

Praktische melodische und harmonische Verwertung der transponierten Umkehrungen der C dur-Leiter findet man in den Werken des tschechischen Komponisten Vitezslav Novák (geb. 1870). Die Anregung zur Transposition der Kirchentonarten gibt Helmholtz in seinem Werke „Die Lehre von den Tonempfindungen".

Die transponierten Umkehrungen der c moll-Leiter sind folgende:

c	des	es	f	ges	a	b	c	(1. Umkehrung)
c	d	e	f	gis	a	h	c	(2. „)
c	d	es	fis	g	a	b	c	(3. „)
c	des	e	f	g	as	b	c	(4. „)
c	dis	e	fis	g	a	h	c	(5. „)
c	des	es	e	fis	gis	a	c	(6. „)

Die letztgenannten Umkehrungen, auf neuen Tonstufen des Vierteltonsystems, kommen an einer Stelle meines III. Vierteltonquartetts als melodische Bestandteile vor.

Wenn man die C dur-Leiter und ihre Umkehrungen in Terzenabständen übereinanderstellt, bekommt man alle leitereigenen Drei- bis Siebenklänge in Dur.

Terzdezimenakk. / Undezimenakk. / Nonenakk. / Septakk. / Dreikl.

a	h	c	d	e	f	g	äolisch . . .	5. Umkehrung
f	g	a	h	c	d	e	lydisch . . .	3. „
d	e	f	g	a	h	c	dorisch . . .	1. „
h	c	d	e	f	g	a	hypophrygisch	6. „
g	a	h	c	d	e	f	mixolydisch .	4. „
e	f	g	a	h	c	d	phrygisch . .	2. „
c	d	e	f	g	a	h	C dur (jonisch)	
I	II.	III.	IV.	V	VI.	VII		

Stufe in Dur

Ähnliche Übereinanderstellung aller Umkehrungen der c moll-Leiter ergibt die leitereigenen Drei- bis Siebenklänge in Moll.

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	
Terzdezimenakk.	as	h	c	d	es	f	g	5. Umkehrung
Undezimenakk.	f	g	as	h	c	d	es	3. „
Nonenakk.	d	es	f	g	as	h	c	1. „
Septakk.	h	c	d	es	f	g	as	6. „
Dreikl.	g	as	h	c	d	es	f	4. „
Dreikl.	es	f	g	as	h	c	d	2. „
Dreikl.	c	d	es	f	g	as	h	c moll-Leiter

Alle aufgestellten Mehrklänge in Dur und Moll kann man (ähnlich, wie die Leiterumkehrungen) auf die Grundstufe c transponieren und durch weitere Terzenschritte zu Zwölfklängen ergänzen.

	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
Ergänzung	fis	e	ais	fis	e	e
Ergänzung	h	a	dis	dis	cis	a
Ergänzung	gis	fis	gis	h	a	fis
Ergänzung	e	d	eis	gis	fis	d
Ergänzung	cis	h	cis	cis	h	h
	a	as	a	a	as	as
	f	f	fis	f	f	f
	d	des	d	d	d	des
	b	b	h	b	b	b
	g	g	g	g	g	ges
	es	es	e	e	es	es
	c	c	c	c	c	c

transponierte leitereigene Mehrklänge in Dur

	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
Ergänzung	g	dis	fis	dis	ais	g
Ergänzung	d	fis	h	a	d	
Ergänzung	h	b	gis	fis	gis	f
Ergänzung	gis	g	e	d	cis	d
Ergänzung	e	cis	cis	h	cis	h
	a	a	a	as	a	gis
	f	f	fis	f	fis	e
	des	d	d	des	dis	cis
	b	h	b	b	h	a
	ges	gis	g	g	g	ges
	es	e	es	e	e	es
	c	c	c	c	c	c

transponierte leitereigene Mehrklänge in Moll

Wenn man den leitereigenen Terzenaufbau auf der V. Stufe in C dur nicht beachtet und nach der leitereigenen None a in Terzen weiterschreitet, die nicht der C dur-Leiter angehören, kommt man zum Dominantzwölfklang.

1.	2.	1._	2._	3.	4.	5.	6.	7.
ais	gis	dis	cis	eis	h	g	eis	heses
fis	e	h	a	cis	as	d	ais	fes
dis	cis	gis	fis	a	f	a	dis	des
his	ais	eis	dis	fis	d	e	gis	b
gis	fis	cis	h	d	b	h	cis	ges
e	es	a	as	b	g	ges (fis)	fis	es
cis	c	fis	f	g	e	des	h	c
a	a	d	d	dis	cis	as	e	as
f	f	b	b	h	a	es	a	f
d	d	g	g	gis	fis	b	d	d
h	h	e	e	e	es	f	g	h
g	g	c	c	c	c	c	c	g

Den Dominantzwölfklang 1 kann man als Zusammensetzung des Septimenakkordes der V. Stufe in C dur, des Septimenakkordes der I. Stufe in A dur und des Septimenakkordes der VII. Stufe in Cis dur betrachten. Auch als Dreiklangszusammensetzung läßt er sich erklären: I. Stufe G dur, III. Stufe d moll, III. Stufe cis moll, I. Stufe dis moll.

Der Dominantzwölfklang 2 weist eine andere Zusammensetzung auf: (V. Stufe C dur, II. Stufe g moll, VII. Stufe H dur als Septimenakkordgruppierung, oder I. Stufe G dur, I. Stufe F dur, I. Stufe dis moll [es = dis], I. Stufe cis moll als Dreiklangsgruppierung).

Die Zwölfklänge 1, 2 des oben erwähnten Beispiels sind auf die Grundstufe c transponierte Dominantzwölfklänge 1, 2. Der angegebene Zwölfklang 3 ist eine Zusammensetzung von vier übermäßigen Dreiklängen. Der Zwölfklang 4 besteht aus drei verminderten Septimenakkorden.

Beispiel 5 ist ein Quartenzwölfklang, 6 ein Quintenzwölfklang. Der Dominantzwölfklang 7 (V. Stufe aus c moll) enthält 10 Terzenschritte und eine Quart (fes — heses). Die beiden Dominantzwölfklänge 1, 2 sind in ihrer Zusammensetzung reichhaltiger als die Zwölfklänge 3, 4 und der Quarten- und Quintenzwölfklang 5, 6. Auch in der ergänzten Auffassung des Halbtonsystems behält die Dominante ihre Wichtigkeit.

Alle leitereigenen Drei- bis Siebenklänge (mit angegebenen Ergänzungen), welche auf der Grundstufe c aufgebaut sind, kann man auf alle übrigen Halbtonstufen transponieren (so wie es schon früher mit der C dur- und c moll-Leiter durchgeführt wurde). Dasselbe kann man mit den Zwölfklängen durchführen.

Die Umkehrungen aller erwähnten Mehrklänge und Aufstellung der verschiedensten engen und breiten Lagen genannter Mehrklänge (und ihrer Umkehrungen) ergeben sich für diese aus dem Wesen des Halbtonsystems so selbstverständlich und logisch, wie die Lagen und Umkehrungen des Dreiklanges und Septimenakkordes. Jeder Ton genannter Mehrklänge kann als unterster Ton (Baßton) verwendet werden und auf jedem solchen Baßton ist es möglich die mannigfaltigsten Umgruppierungen der Lage aller übrigen Töne des Mehrklanges durchzuführen.

Schönberg legt in seiner Harmonielehre dem Quartensystem größere Bedeutung bei, als dieses System verdient. Es stellt nur den kleineren Teil der Klangbeziehungen des Halbtonsystems dar.

Die ältere Musik hatte außer den Drei- und Vierklängen nur vom Nonen-, Undezimen- und Terzdezimenakkord der V. Stufe in Dur und Moll Gebrauch gemacht. Und auch diese Klänge sind meistens auf den Vierklang reduziert worden. Die schaffenden Musiker der Gegenwart (Schönberg, seine Zeitgenossen und jüngere Generation) erwarben sich die Klangbeziehungen des ganzen dia-

tonischen Tongebietes. Sie arbeiten mit allen diatonischen Mehrklängen, ihren Umkehrungen, verschiedenen Lagen und Transpositionen. Außerdem fanden sie noch auch diejenigen Mehrklänge (8—12-Klänge), welche das ganze Halbtonsystem in sich birgt.

Die Benützung nur einiger Töne aus den Mehrklängen (z. B. 6 Töne aus einem Terzenzehnklang) ist eine ähnliche Eigenschaft, welche schon in der älteren Praxis bei der vierstimmigen Anwendung des Nonen-, Undezimen- und Terzdezimenakkordes vorkommt.

Aus der kurzen Beschreibung des Halbtonsystems geht klar heraus, daß die neue Musik eine logische und organische Entwicklung der Klangart darstellt. Was den älteren schöpferischen Musikern verschlossen blieb, das hat die gegenwärtige schaffende Musikergeneration entdeckt.

Die gegenwärtigen Berufs-Musikwissenschaftler, Musiktheoretiker, Ästheten und Kritiker hatten bis jetzt nicht einmal soviel Scharfsinn aufgebracht, um die selbstverständlichsten Entwicklungsbeziehungen des Klanges in der Musik zu konstatieren.

Es ist aus diesen Berufskategorien ein schädliches Pfaffentum entstanden, welches dem Musiklaien in den Zeitungen und in den Musikbüchern nur das Bild eigener Unklarheiten und Irrtümer bietet, die wahren Entwicklungsvorgänge kaum ahnt und zwischen den schöpferischen Musikern und dem Zuhörer eine dunkle Kluft des Mißverständnisses erzeugt. Es wird z. B. von der Krisis in der europäischen Musik gesprochen. Ins Deutsche übersetzt heißt es: Die Berufsmusikbetrachter erklären hiermit, daß sie nicht in der Lage sind, die wahren Entwicklungsbeziehungen klar zu erkennen.

Die Krisis schaut ungefähr so aus: Die vor 25 Jahren jungen schöpferischen Musiker sind in dieser Zeit „Väter" geworden. Es ist ein jüngerer Nachwuchs entstanden. Die regsamsten und begabtesten aus diesem schöpferischen Nachwuchs bemühen sich ehrlich die Leistungen ihrer Väter und Großväter zu begreifen, das, was diese zur Vollkommenheit gebracht haben, gelten zu lassen, aber nicht zu wiederholen, die angedeuteten Wege mit wacher innerer Erlebnisfähigkeit zu erfassen und unbeirrt durch eigenes Schaffen weitere Erkenntnisse über die menschliche Seele und die äußere Natur (das Tongebiet) ans Tageslicht zu bringen.

Es ist ganz gleich, aus welchen Volksstämmen die schöpferischen Kräfte entstehen, die Hauptsache ist, daß sie auf der Welt sind.

Es wird trotz alledem gepredigt, daß das gegenwärtige Musikschaffen einen Untergang darstellt. Das heißt auf deutsch: Die Erkenntnisfähigkeit der wahren und klaren Tatsachen befindet sich gegenwärtig auf dem Nullpunkt und diejenigen, welche klar sehen oder die Klarheit anstreben, werden verachtet und totgeschwiegen.

Der schöpferische Erkenntnisweg der neuen, bis jetzt noch nicht erforschten Klangbeziehungen führt weiter. Auch die gegenwärtig aufgestellten Grenzen des Viertel- und Sechsteltonsystems werden später einmal gesprengt, ähnlich wie momentan die Beschränkung auf das Halbtonsystem überwunden wurde und diese kleine Einheit ein Teil eines umfangreicheren Tongebietes geworden ist. Das Halbtonsystem ist einer inneren Stadt ähnlich, um welche sich neue Anlagen zu formen und zu gruppieren beginnen.

Die übersichtliche Darstellung der Klangbeziehungen im Viertelton- und Sechsteltonsystem (soweit ich dieses Tongebiet durch eigenes Schaffen begriffen und erforscht habe), sowohl auch einige Andeutungen für die entfernte weitere Entwicklung der Erkenntnisse über das Tongebiet bringe ich ein andermal.

Es gibt noch vieles, was wir nicht beherrschen. Diese Erkenntnis gibt der jungen Generation Freude und Lust zum Schaffen und Forschen. Auch die Technik muß bei der Realisierung der schöpferischen Ideen in der Musik behilflich sein.

Zum Schluß möchte ich noch einiges über die Verwandtschaft zwischen der alten und der neuen Musik vom Standpunkt der Formgestaltung, Gliederung und Entwicklung der musikalischen Gedanken aus sagen.

Das Prinzip der Wiederholung kleinerer oder größerer melodischer Bestandteile ist das Hauptmerkmal der bisherigen europäischen Tonkunst. Man findet diese Eigenschaft auch im Volksliede. Sie ist aber durch die Klangfarbenunterschiede einzelner Instrumente und durch die einseitige Konzentration auf die Klangfarbe in der Kunstmusik noch wesentlich verstärkt worden.

Die Übertragung kürzerer oder längerer melodischer Bruchteile auf verschiedene Tonhöhen ist die variierte Wiederholung.

Die sequenzartige Wiederholung kleiner Motive entwickelte sich anscheinend aus dem Wesen des Tonsystems (zwölfmalige Wiederholung des Halbtones in dem Umfang einer Oktave und siebenmaliges Übertragen der Oktavteilung in den gebrauchten Tonumfang der sieben Oktaven).

Das Wesen der Fuge, Chaconne, des Kanons, der thematischen Arbeit jeder Art ist eng mit dem Wiederholungs- und Übertragungsprinzip (aus welchem auch das Halbtonsystem entstand) verbunden. Die einfachste Wiederholung oder Übertragung ist ein Intervall oder ein gleicher Intervallschritt weiter (c—d c—d, oder c—d d—e). Denselben Grundsatz verwirklicht auch die motivische Wiederholung, oder Übertragung eines Motivs auf andere Tonhöhe: c d e c—c d e c—c d e c c d e c — d e fis d—e fis gis e.

Nur die Formulierung des erwähnten Grundsatzes ist in der alten und der neuen Musik verschieden.

Früher z. B. war es üblich, das Fugenthema beim zweiten Erscheinen auf der Dominantstufe zu bringen; gegenwärtig bringt man es auf jeder beliebigen Stufe.

Beethoven komponierte reine Formtypen (Rondo, Scherzo, Sonatenform u. a.), begann aber auch aus einzelnen Bruchteilen verschiedener Formtypen neue Formgliederungen zu gestalten. Die romantische und die moderne Musik weist ähnliche Bauart auf. Auf denselben Grundsätzen beruht auch das Schaffen einiger Vertreter der jungen Generation.

Es machen sich aber auch andere Bestrebungen geltend, welche ihren Ursprung in einer wesentlich anderen musikalischen Empfindungs- und Denkart haben. Die natürliche Folge davon ist völlige Abkehr von allen bis jetzt üblichen Stilgewohnheiten und Formtypen. Es entwickelt sich eine neue Stil- und Formdisziplin. Aber auch dieser Entwicklungsvorgang hat einige Beziehungen zu den früheren Ausdrucksarten, in denen gewisse Eigenschaften hie und da unbewußt auftauchen, welche erst einigen schöpferischen Musikern der Neuzeit aus eigener Natur heraus zum Bewußtsein kamen und jetzt die volle Entfaltung verlangen.

Die Abkehr von den bis jetzt üblichen Stileigenschaften besteht: 1. im Verzicht auf alle älteren Formen (Sonate, Scherzo, Rondo, Fuge, Kanon usw.) und Kombinationen dieser Formen (Sonatenform mit Rondoform, Scherzo mit Fugato usw.); 2. im Verzicht auf alle einzelnen Stilmerkmale der älteren Zeit, also: auf die periodische Melodik, thematische Arbeit, Wiederholung und Transposition der Motive und der melodischen Periodizität, im Verzicht auf sequenzierte Gradationen und auf alles, was schon als Formeinfall volle Entwicklung erlangt hat.

Als Ausgangspunkt eines neuen Musikstils müßten wieder die allgemeinen Merkmale einer Musikform erfaßt werden. Ähnlich wie die alten Formen müssen auch die neuen Formen aus dem allgemeinen Begriff der Form als weitere neue Verkörperungen dieses Begriffs entstehen.

Das Grundwesen der Musikform besteht in der Aufeinanderfolge von einigen musikalischen Einheiten und ihrem gegenseitigen organischen Verhältnis zueinander (z. B. in der Sonatenform: Hauptsatz, Seitensatz, Durchführungsgruppen, Reprise).

In der klassischen Musik läßt sich das Verhältnis einzelner Gruppen folgendermaßen allgemein charakterisieren: 1. Exposition der Tonart, 2. Ausweichung aus der Tonart, 3. Rückkehr in die Tonart. Dies ist auch Grundwesen aller dreiteiligen klassischen Formen. Beide erwähnte Grundsätze bilden die Basis der klassischen Musik. Da die weitere Entwicklung das tonale Prinzip verlassen hat, ist es unlogisch, die alten Formen (z. B. Sonatenform) weiter zu komponieren, wenn man den erwähnten Grundsatz, aus dem diese Formen entstanden sind, nicht respektieren will.

Es ist notwendig aus dem erwähnten allgemein gültigen Grundwesen der Musikform und der neuen Klangauffassung neue reine Formen zu bilden, welche im organischen Zusammenhang mit der neuen Klangauffassung stehen.

Einige allgemeine Andeutungen sollen meine Meinung erhärten: so würde es sich z. B. darum handeln, in mannigfaltigsten Variationen die 3 Grundcharaktere der melodischen Bewegung zu formen: den melodischen Aufstieg, das Schweben der Melodie und ihren Abstieg; eine unregelmäßig gegliederte Melodik schaffen, nicht kleine melodische Bruchteile zusammensetzen und wiederholen, sondern einen melodischen immer vorwärts gedachten Fluß zu formen, d. h. Atempausen nach dem Einfall und nicht nach der Schablone zu machen.

Auch an eine neue Dynamik muß gedacht werden. Beim polyphonen Satz soll man nicht die melodischen Bestandteile einer Stimme zum Bilden der anderen übernehmen, wie es in der Polyphonie des Mittelalters der Fall war, d. h. man muß die traditionellen schon realisierten Grundsätze des polyphonen Stils vermeiden.

Dafür soll man nur die drei allgemeinen Bewegungsmöglichkeiten der Stimmführung beachten; das sind: die Gegenbewegung, Parallelbewegung und die Seitenbewegung. Auf diesen 3 Bewegungsformen soll der neue polyphone Bewegungsstil realisiert werden, unter Vermeidung der traditionellen technischen Errungenschaften.

Das Prinzip der führenden Melodik soll wohl beachtet werden, aber die Nachahmung des traditionellen Charakters ist zu vermeiden: also, nicht den Charakter der Fugen- und Sonatenthemen sowie anderer melodischer Formen nachahmen.

Die angedeuteten Richtlinien sind allgemeiner Natur. Es kann sie jeder auf seine Art, d. h. nach seinem individuellen und nationalen Temperament, herausgestalten.

Diese angeführten Grundsätze habe ich subjektiv bis jetzt in folgenden Kompositionen realisiert: im 2. und 3. Vierteltonquartett, in der Vierteltonchor-Suite, in 2 Suiten für Vierteltonklavier, in einer größeren Komposition für Vierteltonklavier, im Sechsteltonquartett.

In meinen früheren Werken kommen die neuen Stilgrundsätze, die mir damals noch nicht völlig bewußt waren, gemischt mit den traditionellen vor.

Im Schaffen der jungen europäischen Musikergeneration kann man folgende zwei Haupttendenzen feststellen: Den Versuch, die reinen klassischen Formen neu zu beleben, und eine bis jetzt mehr gefühlte als bewußte Abkehr von den traditionellen Formen.

Es scheint, daß die zweite Richtung die ausschlaggebende werden wird, sobald sich die wirklich Schaffenden des fundamentalen Unterschiedes bewußt werden, zwischen wirklicher Neuschöpfung und dem sich Stützen auf schon vorhandene, in diesem Sinne schon traditionell gewordene Leistungen.

Die allgemeinen Voraussetzungen, aus denen ein neuer Stil sich bilden könnte, tauchten als Ausnahmen in der abendländischen Musik schon früh auf; so schon im gregorianischen Gesang und später in den französischen Chorälen des 13.—14. Jahrhunderts, im husitischen und im lutherischen Choral. Man findet in den Chorälen öfters aufeinanderfolgende Musikgedanken, die ohne Wiederholung und Symmetrie gegliedert sind und eine Art freier Musiksprache darstellen.

Was die Grundlagen des neuen polyphonen Stils betrifft, so verweise ich auf die Meinung der älteren Theoretiker, daß man zum Cantus firmus neue selbständige Stimmen erfinden müsse. Also — ein Beweis dafür, daß sie an neue Bewegungen — nicht an Wiederholungen gedacht haben.

Das allgemeine Kriterium für die Richtigkeit einer künstlerischen Leistung besteht darin, daß sich die Leistung mit der Absicht des Schöpfers deckt. Das Erschauen von Kunstwerken müßte also erst von der Erkenntnis der schöpferischen Absicht ausgehen. Z. B., wenn die Absicht des Präludiums darin besteht, erst nach und nach die einzelnen Teile des Fugenthemas zu exponieren und erst am Ende des Präludiums das Thema ganz erscheinen zu lassen, und auf diese Weise die Brücke für den Übergang zur Fuge zu bilden, so müßte diese Erkenntnis der Beurteilung vorausgehen; d. h.: eine Form ist nicht erfüllt, wenn ihr Formprinzip nicht erkennbar ist, vorausgesetzt — daß die Absicht des Schöpfers nicht darin bestand, sein Formprinzip zu verdecken. Also müßte dann diese Absicht erkannt werden. (Man beachte die polyphonen Formen des 15.—17. Jahrhunderts.)

Die allgemeine Gültigkeit dieses Prinzips erstreckt sich selbstverständlich auch auf alle neugeschaffenen Formen der Gegenwart und Zukunft. Die Übereinstimmung zwischen musikalischem Denken und seinem realisierten Ausdruck ist die Wahrhaftigkeit musikalischen Schaffens. Demnach ist das Musikschaffen eine Möglichkeit unter vielen anderen, Wahrheit auszudrücken.

Von schlechten und guten Musikfesten / Von Prof. Hans Schorn

Ich könnte auch von falschen und echten reden, von ungeschickten und sehr geschickten, von unzeitgemäßen und zeitnotwendigen; denn von Sommer zu Sommer mehren sich die sogenannten „Musikfeste", und da es dabei immer anders kommt, wie die Veranstalter meinen, fällt es gar nicht schwer, den Unterschied zwischen subjektiv Verfehltem und objektiv Richtigem einwandfrei festzustellen. Eine wahre Musikfestpsychose ist in Deutschland ausgebrochen, beinahe jede Stadt, ja fast jedes winzige Städtchen, das etwas auf Reputation hält, sucht Fäden zu finden, die es wenigstens einmal im Jahr mit der großen musikalischen Welt verknüpfen. Es ist ja nichts leichter, wenn ein solches Provinznest gar keine anderen Sehenswürdigkeiten in seinen Mauern birgt, dann doch geistesgegenwärtig und sehnsüchtig die Hände nach dem sonst noch so fernen Himmel der Kunst zu strecken, irgendein heimischer Musikheld wird die Sache schon in die Hand nehmen, Gewissensklauseln über Zweck und Ziel bestehen ohnedies nicht, schwere Konflikte — außer dem ewigen Defizit — sind nicht zu überklettern, Konzertagenturen vermitteln zu jedem mehr oder minder aktuellen Anlaß die geeigneten Kräfte. Hat trotz warmer Sommertemperatur eine rührige Propaganda zu zahlreichem Besuch aufgemuntert, dann steht nichts im Wege, daß Notizen über den glänzenden Verlauf des Festes in die großen Zeitungen lanciert werden können, die den tadellosen Zustand des Musiklebens in der Stadt gebührend anerkennen und ob dieser geschickten Reklame einige Nachbarstädte nicht eher zur Ruhe kommen lassen, bis sie im nächsten Jahr sich die gleichen Treibhauslorbeeren gepflückt haben.

Ich möchte nun keinen der vielen Festausschüsse, die im Schweiße ihres biederen Angesichts so alljährlich ihres Amtes walten, aus seiner lokal bedingten Rechthaberei zu einem imaginären Disput über die einfachsten kulturellen Voraussetzungen eines Festes der Musik herausfordern und mit schmerzlichem Ernst ihm klarmachen, wieviel Unkultur hinter den meisten Veranstaltungen steckt, die aus bescheidenen Grenzen nun plötzlich eine pompöse Sache machen wollen. Das ist zudem ein besonderes Kapitel unserer Zeit, wo eben viele den Mund aufreißen, ohne etwas wirklich Wertvolles zu sagen, wo meist das Nebensächliche und leider nicht nur das scheinbar Nebensächliche zur Hauptsache wird. Es müßte überhaupt diese roheste Methode, so planlos aus dem Boden Musikfeste emporwachsen zu lassen, gesetzlich verboten werden, zumal da es heute schon gar nicht mehr genügt, mit sarkastischem Lächeln an solchen Tummelplätzen einer Pseudokunstpflege zu passieren. Denn mit ihrer Selbstgefälligkeit und Dilettantenhaftigkeit schaffen sie nur Agitationsmaterial gegen die faktisch notwendigen alljährlichen Veranstaltungen, auf denen die schwebenden Angelegenheiten der Musikentwicklung erledigt und die Ergebnisse der jährlichen Produktion festgestellt werden müssen. Auf die allgemeinste Formel gebracht, heißt die Alternative allerdings, ob es ein Musikfest geben kann oder nicht. Es gibt freilich logisch begründete größere Veranstaltungen, organisch gewachsene und traditionell festgelegte Zusammenkünfte, die auch in Fachkreisen Ansehen und Wert haben und tatsächlich festlichen Charakter tragen. Wenn sie nicht immer die entsprechende Resonanz finden und das Publikum dadurch in dem Glauben bestärkt wird, auch sie seien zur gemeinsamen Wahrung der

musikalischen Interessen eigentlich nicht mehr nötig, so liegt das an dem ominösen Namen „Musikfest", der allüberall durch nordische oder südliche Wochen, durch moderne und klassische Kammermusikfeste, durch Maispiele und Herbstzyklen in Mißkredit geraten ist. Zu einem Musikfest gehört vor allen Dingen ein produktiver Gedanke, sei er nun wie bei den Tonkünstlerfesten des A. D. M. V. im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung gefaßt oder wie in Donaueschingen und Salzburg auf die feste Einrichtung von Kammermusikaufführungen gegründet, die mit ihren Spezialprogrammen immerhin den vielerorts bestehenden „Gesellschaften zur Pflege der neuen Musik" einen weit sichtbaren Weg weisen. Da sind positive Werte, die in der Aufspürung und Sammlung junger Kräfte von wirklicher Eigenart allein schon über den Alltag hinausreichende Bedeutung und damit festlichen Charakter haben. Als Veranstaltungen besonderer Art haben ebenso die deutschen Bach-Feste, die Göttinger Händel-Festspiele, die Bonner Beethoven-Feste und schließlich auch Bayreuth hochkünstlerische und dauernde Geltung; denn sie geschehen im Zeichen einer wenn auch retrospektiven Idee, ein Zusammengehörigkeitsgefühl stellt sich von selbst ein, man kann und muß dabei durch wahrhaft Festliches hypnotisiert werden. Sie erfüllen insgesamt eine wertvolle Mission.

Eine schöpferische Idee muß also vorhanden sein, um überhaupt feiern zu können. Frischgestärkte Hemdenbrüste allein tun es nicht, und der Zweck eines solchen Unternehmens ist vollkommen verkannt, wenn man — wie jetzt so vielfach in Badeorten und Fremdenplätzen — Motive der Natur und der Kunst einfach vermischt und die Besucher veranlaßt, bequeme Fauteuils und Schaukelstühle zur Abwechslung mit den Sitzbänken eines Konzertsaals zu vertauschen, um einen historischen Lehrkursus über Bach oder Händel oder sonst einen geduldigen Märtyrer seiner Idee mitzumachen. Die Veranstaltung eines Musikfestes verpflichtet selbstverständlich auch zur künstlerischen Bewältigung des Stoffes, und es ist sehr unnaiv, sich für einen Augenblicksgewinn in den Dienst einer höheren und oft dankenswerten Aufgabe stellen zu wollen, wenn man von vornherein zu Kompromissen genötigt wird und bei einer wüsten Kombination landet. Zu einem Fest gleich welcher Art ist schließlich auch ein Kreis gleichgestimmter Menschen ebenso notwendig wie eine wirksame Organisation, nur zu oft übersieht man aber dies wichtige gesellschaftliche Moment, obwohl es eine der Hauptfehlerquellen ist, an denen so viele unnatürliche Produkte kranken. Auch ein sensationeller äußerer Erfolg wird nie darüber hinwegtäuschen, daß eben die Eindrücke einer mehr oder minder zufälligen festlichen Versammlung nicht einheitlich genug sind, um unabänderlich und dauernd im Gedächtnis zu haften. Und doch sollte gerade dies die symptomatische Bedeutung eines Musikfestes sein, als ein Dokument unmittelbaren Erlebens über den Alltag hinauszuwirken und selbst dem satten Großstädter reinste Erfüllung zu spenden.

Es ist keine Frage, wir leiden an einer propagandistischen Übersteigerung des Begriffes „Musikfest", jene echte Musikfestpsychologie haben wir fast vergessen, eine unmoralische Musikfestpsychose hat epidemisch um sich gegriffen, fast alle unter diesem und ähnlichem Titel reklamehaft emporgeschleuderten Veranstaltungen sind reformbedürftig. Beinahe müßte man daran denken, die an sich so schöne und geniale Idee eines Musikfestes, das Zeitdeuter und Wegweiser sein will, zu rekonstruieren, wenn nicht begründete Aussicht bestände, daß alle die extremen Auswüchse von heute ebenso rasch, wie die Mode sie brachte, wieder verschwinden und nach falschen Perspektiven wieder ein gesundes Erkennen der prinzipiellen Voraussetzung und logischen Begründung eines solchen Festes möglich wird. Die scharfen Kritiken gegen den mit dem Wort „Musikfest" getriebenen Unfug mehren sich, es wird aber auch Sache der Künstler selbst sein müssen, mitzuhelfen, daß der Name künftig nur wirklichen, ihn innerlich und äußerlich rechtfertigenden Veranstaltungen gewahrt bleibt. Ein anständiger Musiker, der auf Berufsehre noch etwas hält, sollte seine Mitwirkung versagen, sobald offen oder verschleiert ein Musikfest inszeniert werden soll, dessen Charakter nicht einwandfrei festliegt oder zumindest problematisch mit allerhand Reklameabsichten verknüpft scheint. Wer keine Karikatur der Musik will, darf auch nicht länger dulden, daß die Qualitätsforderungen, die der Begriff „Musikfest" in sich schließt, ins Durchschnittliche umgebogen oder gar ins drastisch banale Gegenteil verwandelt werden. Ein Musikfest ist aus ideeller Einstellung immer noch wohl berechtigt und aus künstlerisch-qualitativen Gründen stets auch erwünscht, doch darf es nicht Gegenstand eines materiellen Bedürfnisses nach gesteigerter Unterhaltung werden oder wie heuer so mannigfach florierende Feste einseitige Veranstaltung eines wohllöblichen Fremden- oder Verkehrsvereins.

* * *

Monozentrik

Von Prof. Dr. RICH. G'SCHREY

Zu Beginn des Jahres ist im Verlage dieser Zeitschrift, der uns schon so manches Wertvolle geschenkt hat, ein Buch erschienen, das ich für wohl geeignet halte, allzu schläfrige Musiker aufzuwecken und allzu trunkene etwas nüchterner zu machen: Die „Monozentrik", eine neue Musiktheorie, von Hans Schümann. Dieses Werk ist die Frucht reichen Wissens, bewunderungswürdigen Fleißes und einer tiefschauenden Kombinationsgabe. Der schaffende Musiker ebenso wie der lehrende und der Wissenschaftler und nicht minder der gebildete Musik-

liebhaber wird in nächster Zeit sich mit den Gedanken dieses Buches auseinanderzusetzen haben. Hier wird, um auf das Wichtigste vorweg zu deuten, die Lehre vom Tone, der Melodie und Harmonie, der Mathematik vereint, wieder dem Schoße der Kosmologie zurückgegeben, und das Staunen wieder einmal gelehrt vor den Wundern der Tonelemente, die nichts anderes sind als die Wunder der Zahlen, die Wunder der Ordnung der Welt und der Welten. Stets hat es Menschen gegeben, die von diesem Staunen aus den Weg ins Metaphysische, ins Nichtsinnliche, Übersinnliche gesucht haben, die einen tieferen Sinn hinter den äußeren Symbolen fanden. Auch unsere Zeit ist wieder mehr auf solche Spekulationen eingestimmt, wie jeder weiß, der nicht blind und taub durchs Leben wandelt. „Vom Sinne der Zahlen" handelt daher z. B. das packende erste Kapitel in Oswald Spenglers Hauptwerk. Die Bedeutung der Zahl für die Künste, für Raum- und Zeitkünste, namentlich für die Musik, ist besonders merkwürdig. Um nur an einiges zu erinnern: Das Oktavphänomen, all die, mit Verlaub zu sagen, unbegreiflichen Selbstverständlichkeiten der Akustik, die Beziehung zwischen Ton- und Farbenverhältnissen (Heptatonik und Spektrum etc.), der goldene Schnitt usw., dies alles weist auf eine gemeinsame Wurzel hin, die Mathematik, die selbst aber wieder eine Niederschlagsform des Geist-Logos ist.

Der Faden, der die Musiktheorie mit der Weltlehre verbindet, scheint seit langem abgerissen oder absichtlich zerschnitten worden zu sein. Musik wird für sich abgehandelt, losgelöst von den Gesetzen des Makrokosmos. Aus jüngerer Zeit vor dem Schümannschen Buche ist mir nur das Werk des Freiherrn Albert v. Thimus bekannt („Die harmonikale Symbolik des Altertums" 1866/76), das jenen Faden wieder aufgenommen hat. Leider aber ist, um bis zum Kerne *dieses* Werkes sich durchzuarbeiten, ein so schweres Rüstzeug von Gelehrsamkeit aller Art nötig, daß sich wohl die meisten an der harten Schale die Zähne stumpf beißen. In Schümanns Buch dagegen, der Thimus verarbeitet hat und oft zitiert, ist das Wesentliche der geheimnisvollen Probleme allgemein verständlich gemacht. Der Verfasser hat mehrere Jahre in China gelebt und ist dort ausgestattet worden, Rätsel zu lösen, an denen schon viele herumgeraten haben. Das Land, in dem der Satz geprägt worden ist: „Musik ist das Maß der Welt", war der rechte Boden, ihn zu befähigen, uralte Weisheiten zu ergründen.

Die altchinesische Erkenntnis vom unvorstellbaren unaussprechlichen alleinen Urquell des Seins, der die Zweiheit erzeugt, die die Dreiheit gebiert, aus der die ganze Sinnlichkeit hervorgeht, diese Erkenntnis findet wohl nirgends ein so klares Abbild, wie im Entstehungsvorgange der Musikelemente. Der Begriff der Zweiheit, der Polarität, der ausgleichenden Gegensätzlichkeit (in Charakter und scheinbarer Richtung) muß der Ausgangspunkt jeder sinnvollen Musiktheorie sein. Man kann das Dur dem männlichen, das Moll dem weiblichen Prinzip gleichsetzen — im Sinne des „M." und „W." Weiningers — etwa den zwei Seelen Fausts vergleichbar, wie ja auch alles Dur dominantisch, alles Moll unterdominantisch wirkt. Die Generalbaßlehre, die von einem Baßsockel aus die Intervalle alle nach oben rechnet, hat sozusagen zu einer Vergewaltigung des Moll durch das Dur geführt, nachdem die Entdeckung der Obertöne dem Dur den Primat erobert hatte, und es entspricht wohl dem Drange jener Entwicklungsphase der europäischen Menschheit, daß das männlich-geistklare Dur, gleichsam das Sonnenhafte, gegenüber dem erdhaften Moll die Oberhand gewinnt und es mit nach oben reißt. (Freilich „oben" und „unten" sind ja aus dem Räumlichen entlehnte Begriffe, die für die Musik nur sinnbildliche Bedeutung haben können; man müßte von einer eigenen Musikdimension sprechen.) Jedenfalls hat die Charakterisierung der Tongeschlechter bloß durch den Dreiklangsterzen-Unterschied nicht viele befriedigt, wie ja schon Goethe sich dabei nicht hat beruhigen wollen. Seit Fogliano und Zarlino bis auf Riemann und Karg-Elert ist denn auch eine Reihe sogen. Dualisten erstanden, die den Gegensatz von Dur und Moll zur Grundlage ihrer Lehre machten. Aber allen fehlt, so konsequent z. B. Riemanns System ausgebildet ist, das Fundament des Fundamentes, keiner ist bis zum allerletzten Grunde durchgedrungen, die älteren vielleicht durch das Dogma der Kirche, die jüngeren durch das der Wissenschaft daran gehindert, zur Metaphysik heimzufinden. Schümann deckt die Wurzeln der harmonikalen Polarität auf, indem er zu dem latenten alles erzeugenden Bewegungsursprunge und Wirkungsfaktor, dem „Zeugertone" gelangt, der wie Gott Mann und Weib geschaffen hat, Dur und Moll schafft, die beide zusammen erst die Tonart ausmachen, wie jene beiden erst den Menschen darstellen. Und nicht nur in der Tao-Lehre Chinas, ebenso bei den alten Hebräern, bei den keltischen Druiden und im ersten Griechenland, dem Erben Ägyptens, hat dieses Urwissen Gültigkeit besessen, wie sich überall da auch die gleiche Erstlingstonleiter, die Pentatonik, vorfindet, die man wohl als die Skala einer Urmenschheit anzusehen hat. Pythagoras baut aus solcher Erkenntnis heraus sein mathematisch-akustisches System auf und legt als ureigentliche Siebentonleiter die Dorische Leiter fest, die die Leiter einer Doppeltonart ist. Tonart, Tonika ist also nicht C dur oder b moll oder Ges dur oder e moll, sondern C dur und a moll, b moll und Des dur, Ges dur und es moll, e moll und G dur zusammengenommen bilden je die ganze Tonalität. Mit dieser Einsicht hat Schümann sicheren Boden gewonnen; auf ihm fußend, erlangt er durch scharfsinnige Kombinationen die Mittel, mit mathematischer Unzweideutigkeit alle Melodie und Harmonie der Diatonik, Chromatik und Enharmonik ge-

setzmäßig an ihren Platz zu stellen; jede Melodie und Harmonie ergibt sich ihm als ein „unterbewußtes Rechnen“ mit „Tonwerten“, die zum „Zeugertone“ in einem gewissen Verhältnisse stehen. Durch den Begriff „Tonwert“ gelangt er zu einem Koordinatensystem der Ober- und Untertonreihe, das uns ein deutliches Bild von der Lagerung der polaren zusammengehörigen Töne gibt. Intuitiv erschaute Kegelschnitte erweisen sich als die geometrischen Örter der Doppeltonika (Kreis) und der Dominanten in 3 Zonen (Ellipse, Parabel, Hyperbel). Das Material der verschiedenen Tonleiterarten — sogen. Molldur und Durmoll — die Nebenstufen als Stellvertreter, der neapolitanische Sextakkord usw., aber auch die den einzelnen Tonalitäten zugehörigen chromatischen Werte werden in Zahlen dargestellt. Schließlich wird auch für die Temperatur (Enharmonik) ein logischeres Verfahren geboten, indem als Ausgangspunkt der Berechnung der Mittelwert einer Oktave vorgeschlagen wird.

Es gewährt dem Denken eine eigene Befriedigung, zu sehen, wie hier alle die, der geschichtlichen Entwicklung gemäß, nach und nach landläufig gewordenen musikalen Begriffe gleichsam organisch verbunden auftreten. Da die Urwahrheit verschüttet war, tauchen im Verlaufe der Geschichte, von Exoterikern gesucht, zu denen in diesem Falle auch die Kleriker gehören, immer nur Bruchstücke, auf seltsamen Wegen gefunden, hervor. Auslegungen, die sich fast durchweg wie Notbehelfe ausnehmen, werden gegeben. Man ist immer auf der Spur nach dem Ureigentlichen, aber immer wieder verliert man sie und geht in der Irre. Gefühl und Gedanke tasten langsam vorwärts. War es höhere Absicht, dem europäischen germanisch-romanischen Musiker, der in seiner Kunst einen wunderbaren Spiegel des Seelenlebens dieser Völker bietet, so lange die *ganze* Wahrheit verhüllt zu halten, damit er, ringend mit seinem geheimnisvollen Stoffe, seine Kräfte stähle? Jetzt erst vielleicht sind wir reif geworden, die Wahrheiten der Urmenschheits-Mysterien aufzunehmen, jetzt erst für würdig befunden, nachdem wir in „heißem Bemühen“ durch den eisig-öden Strich entsagungsvoller materialistischer Wissenschaft hindurch uns zu voller Selbständigkeit und Unvoreingenommenheit durchgewunden haben, um, wie Parzifal, endlich den Gral zu erreichen.

Man hat schon lange das allmähliche Zunehmen der Chromatik, des Leittonbedürfnisses, verglichen mit dem Anwachsen der Differenziertheit des moderner und moderner werdenden Menschen, mit der Ausbildung des Individuellen, Einzelartigen, Besonderen. War die Diatonik, namentlich in der Form der Kirchentöne, ein Symbol des Typischen (wie die griechischen Tonarten des Stammesmäßigen), Gemeinsamen, Gemeindlichen, so mehrt sich in steter Folge das eigenwillig Chromatische, bis es sich in unseren Tagen zum Absonderlichen, Nervös-pathologischen, zu einem, weiteren Kreisen nahezu unverständlichen seelischen Zittern und Flimmern gesteigert hat. Die Einsicht, die unser Buch lehrt, was alles im Mutterschoße der Musik eingebettet liegt, kann eine erlösende Einsicht sein, indem sie autoritativ vieles sanktioniert, manches zurückweist, und kann zu einer Klärung des lähmenden und zersetzenden Wirrwarrs führen.

Die überraschenden und gehaltreichen Neuentdekkungen, die uns Schümann schenkt, mußten natürlich von ihm exakt wissenschaftlich begründet und bewiesen werden. Zu diesem Zwecke waren eingehende Berechnungen und Erläuterungen nötig: In kleinen und großen Tabellen werden uns die mathematischen Beweise geliefert. Diese Resultate, denkt sich der Verfasser, geben gleichsam eine Richtschnur für die mehr oder minder große Ausbalanciertheit der Gewichtsverhältnisse von Melodie und Harmonie eines Tonstückes, wie wir sie seit Riemann auf dem Gebiete des Metrischen und Formalen kennen, gewissermaßen einen Schönheitskanon, ein Regulativ der ästhetischen Beurteilung. Es ließe sich so ein Maßstab aufrichten für das, was man klassisch, barock, romantisch usw. zu nennen pflegt. Eine Art Kontrolle wäre möglich über Willkürliches, ohne daß doch durch schulmeisterliche Pedanterie der Strom der Eigenart der Schaffenden unterbunden zu werden brauchte. Die Berechtigung der früheren Einstellungen, die den verschiedenen Entwicklungsstadien der Seele und des Kunststoffes entsprachen, bleibt unangetastet; aber ein sicheres, teils beschränkendes, teils bereicherndes Fundament für die Weiterbildung des Stoffes ist gewonnen, die einer Rückkehr zum Ursprünglichen, jetzt aber dennoch einem Neuen, gleichkäme.

Die oft beinahe kindische Abneigung mancher Musiker gegen alles Spekulative ist bekannt. Sicherlich aber ist kein großer „Künstler“ in den Stunden der Besinnung ohne Staunen seinem Stoffe gegenübergestanden, und nur wahre Ehrfurcht vor dem „Geiste“, der sich im Stoffe und in der Form offenbart, wird verhüten können, daß der Inhalt und mag er noch so gefühl- und lebensvoll sein, verloren geht. Die Musik zudem hat ihren ganz besonderen Stoff, einen Stoff von unvergleichlicher Zartheit und Empfindlichkeit; selbst schon ein Kunstwerk, verbraucht er sich von Zeit zu Zeit und rascher als der Stoff anderer Künste; dann bedarf er einer weise geregelten Neumischung, um wieder dankbares Material in der Hand der Künstler zu werden. Darum auch hängt das Schaffen eines Komponisten gar sehr von der Theoriebasis ab, auf die ihn sein Lehrer gestellt hat. Dafür gibt es viele Beispiele. Aus neuerer Zeit sei nur die Thuille-Schule einerseits erwähnt, Riemann-Reger und ihre Nachfolge andererseits: die Polychromie beider Richtungen, abgesehen von der individuellen Schattierung durch die Eigenart der einzelnen Naturen, ist doch, wie mir scheint, vor allem der Verschiedenheit der Theorieaspekte gemäß hier und dort eine ganz andere.

So wird auch die von Schümann neu verkündete Erkenntnis von der auf latentem Zeugertone ruhenden Polarität von weittragender Bedeutung für das Schaffen sein, weil damit eine Neugruppierung und eine Neubewertung der Kunstelemente gegeben ist. Und, was ich für ganz besonders wichtig halte, der neugewonnene Standpunkt, der auf dem Gebiete des Philosophisch-Religiösen liegt, wird es möglich machen, die Musiktheorie in der Jugendschule gründlich zu lehren; ohne eine solche Verankerung würde die Musiktheorie als Erziehungsmittel, das sie in Zukunft werden soll, nur eine unsichere Rolle spielen.

Die Fruchtbarkeit der neuen Einstellung zeigt sich noch in einer Menge aufklärender Ergebnisse, wie in der Beziehung des Tonwertes 5 zu den Leittönen, der Irrationalität des 7. Obertones, der kommatischen Verschiedenheit der tonartlich bedingten Intervalle, im antiphonen Oktavenausgleich, im „Urstimmtone" und in vielem anderen.

Ein „Tonweiser", vom Buche selbst abgesondert gedruckt, der in raffinierter Konstruktion das Gesamtgebiet des monozentrischen Tonsystems umfaßt, läßt uns, fast wie eine Rechen- oder Dechiffriermaschine arbeitend, durch einfachen Handgriff auch die entferntesten Tonbeziehungen auffinden: er ist in nuce das ganze Buch.

Gewiß, ein Werk, das sich mit so tiefsinnigen Problemen wissenschaftlich befaßt, ist keine bequeme Unterhaltungslektüre; man muß sich anstrengen, um es auszuschöpfen: es ist ein Lehrbuch. Einige Kenntnis von Mathematik wird vorausgesetzt und scharfes logisches Nachdenken. Wie ich höre, ist diese neue Musiktheorie neben gleichartigen Objekten bereits Gegenstand einer Vorlesung an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst geworden.

Das Werk will aber keineswegs ein Abschluß, sondern in gewissem Sinne ein Anfang sein; darum sollten nicht nur viele Köpfe mitarbeiten und weiterarbeiten, es sollten auch recht viele Gegner das Wort ergreifen; denn gerade erst die richtigen Einwände und ihre evtl. Widerlegung führen zur notwendigen Verständigung, und zwar sollten solche Stimmen nicht nur laut werden aus den Kreisen der Fachmusiker; denn das Werk ist nicht nur bedeutsam für die Musik: es ist zugleich ein wertvolles Dokument einer Denkrichtung, die den Fortschritt menschlichen Erkennens und Fühlens in der Wiedervereinigung von Wissenschaft und Kunst mit Philosophie und Religion erblickt.

Der Verleger hat sich ein großes Verdienst damit erworben, daß er in dieser Zeit dieses Buch herausgebracht und so schön herausgebracht hat. Trotz der großen Kompliziertheit des Satzes, die notwendig war, ist schon in dieser ersten Auflage eine fast untrügliche Genauigkeit erreicht worden. Möge dieser ersten recht bald eine zweite Ausgabe folgen können!

Das Zika-Quartett

Die Mitglieder dieser Vereinigung — Richard Zika, Herbert Berger, Ladislav Cerny, Ladislav Zika — sind Absolventen des Prager Konservatoriums. Sie haben sich vor drei Jahren (zuerst mit Karl Sancin als II. Geiger, den später Herbert Berger ersetzte) in Laibach, wo sie als Konzertmeister und Pädagogen wirkten, zu einem Quartett zusammengefunden, das sich durch seine ausgezeichnete Qualität rasch einen Namen geschaffen hat und schon heute in der vordersten Linie der Kammermusikvereinigungen steht.

Während sich das Quartett im ersten Jahr hauptsächlich in seiner Heimat bekannt gemacht hat, wurde die Aufmerksamkeit eines internationalen Publikums erstmals auf die vier Künstler gelenkt durch die prachtvolle Wiedergabe des Sextetts von



Zika-Quartett
Richard Zika — Ladislav Zika — Herbert Berger — Ladislav Cerny
Phot. Benda, Prag

Felix Petyrek mit dem Komponisten am Klavier und dem Klarinettisten Philipp Dreisbach beim II. Donaueschinger Kammermusikfest 1922. Seitdem ist das Quartett auch in den deutschen und österreichischen Städten bekannt und geschätzt.

Die Vorzüge des Spiels der jungen Künstler, leidenschaftliches Versenken in ihre Aufgabe, rassiges Temperament, blühender Ton zeigen sich am restlosesten in den Werken, die aus urwüchsigem Musikantenblut geboren sind: in den Quartetten von Smetana, Dvorak, Tschaikowsky, Borodin usw. Daneben pflegen sie mit besonderer Hingabe die neuzeitliche Literatur von Novak, Suk, Jirak, Hindemith, Ravel. Ausgezeichnete Interpreten sind sie auch den deutschen Klassikern.

—d.

*

Ein Brief Michael Haydns

Aus der Fürstl. Fürstenbergschen Bibliothek

Der in folgendem mitgeteilte Brief *Michael Haydns* stammt aus der Zeit, als am kleinen Fürstenhof zu Donaueschingen ein hochstehendes Kunstleben blühte. Fürst Josef Maria Benedikt war selbst ein begeisterter Liebhaber der Musik. Der Hof unterhielt dauernde Beziehungen mit den Musikverlegern, oft auch den Komponisten selbst, um stets das Neueste der Produktion für Donaueschingen zu erlangen. Der Korrespondent des Fürsten war in musikalischen Angelegenheiten der Kammerdiener *Sebastian Winter*, der 1764 aus Paris, „allwo er bei den berühmten Motzard in Diensten stand"

(Vater, Wolfgang und Nannerl hielten sich damals 5 Monate in der Seinestadt auf), an den Hof in Donaueschingen berufen worden war.

An Winter ist der folgende Brief Michael Haydns gerichtet:

Monsieur Sebastian Winter Valois de Chamber
Donaueschingen

Wohledelgebohrener Hochgeehrtester Herr!

Ich habe die Ehre *denselben* zu berichten, daß vorigen Monath H: *Bertsche* Student auf hiesiger Universität sich sehr viele bemühete neue *Concerten* von mir zu bekommen, die wie er sagte für den Gnädigsten Fürsten von Fürstenberg bestimmet wären. Ich sagte ihm ein ganz neues meiner *Composition* zu. Doch weil ich an besagtem Herrn *Bertsche* nichts kannte, hielt ich dieses /: ich muß gestehen: / nur für Studenten Knif, wie es mir nicht selten geschiehet. Und glaubte selben mit den 2 Dukaten verscheuchet zu haben.

Er meldete sich aber bald wieder, und überführte mich der falschen Meinung. Nun mußte ich ihm erst zu wissen machen, daß Anverlangtes zu München in der Spart wäre, und mit jedem Posttag zurück gefodert werde. Ich wurde hier in Verlegenheit gesetzt dem Verlangen *derselben* nicht willfahren zu können, besonders, weil es den Gnädigsten Fürsten von Fürstenberg betrift.

Mit Sehnsucht erwarte ich jeden Posttag von München. Giebe nun zu Beruhigung des Studenten bis weiteres, gegenwärtige Nachricht, nebst der Zusicherung, wenn vom Wiener Heyden, oder vom mir etwas ans Taglicht komen solte: *Denselben* dieses bald möglich mitzutheilen. Was aber meinerseits, wegen meinem Alter nicht zu hoffen ist, denn die Laufbahn ist vollendet.

Der ich mich höflichst empfehle

Salzburg den 3ten Jener 1785

Euer Wohledelgebohrnen
ergebenster Michael Heyden
Hochfürstl: Salzburg:
Konzertmeister

Mein neuestes sind 3 Synphonien, Quartöten, Kirchensachen, und dergleichen Stücke.

*

Nürnberger Pfitzner-Woche

Endlich hat nun auch das Pfitznersche Schaffen durch eine über fünf Abende sich erstreckende, von dem Intendanten Dr. *Maurach* veranstaltete Aufführung einiger seiner Werke die verdiente Anerkennung erfahren, der bisher eigentlich nur gegenüber seinem „Palestrina" und gelegentlichen Liederaufführungen (einmal von Pfitzner selbst begleitet) der Boden vorbereitet werden konnte.

An dem ersten Abend, der seiner Kammermusik gewidmet war, hörte man die hier schon bekannte lebenswarme Cellosonate op. 1, die trotz ihres unbedingten Eigenwertes noch am merklichsten im Zeichen der romantischen Vorbilder steht; ferner sein jüngstes Kammermusikwerk, die Violinsonate op. 27 und sein F dur-Trio op. 8. Pfitzner, der die Klavierbegleitung selber übernahm, war neben dem trefflichen Münchner Cellisten Jos. Disclez und der eminent technisch begabten urwüchsigen Geigerin Alma Moodie (Berlin) seinen Werken ein hervorragender Interpret.

Für den Liederabend stand dem auch hier begleitenden Meister der mit einer selten schönen Baritonstimme weichsten lyrischen Einschlags bedachte Heinrich Rehkemper (Stuttgart) zur Verfügung. Von Pfitzners Liedern konnten besonders die den nachhaltigsten Eindruck erwecken, die in ihrer musikalischen Diktion den stimmungsvollen poetischen Gehalt eines Eichendorff und Heine wiederspiegeln, während die neuzeitlicher eingestellte musikalische Sprache der Gedichte von C. Ferd. Meyer (mit Ausnahme des „Säerspruchs") nicht in demselben Maße erwärmen konnten.

Die Aufführung des „Palestrina" im Stadttheater war leider, da das Werk hier schon öfter gegeben war (vielleicht auch infolge der besonders schönen Witterung), ziemlich schlecht besucht, und stand im übrigen auch unter einem ungünstigen Zeichen. Ferd. Wagner dirigierte und Jank Hoffmann war auch diesmal wieder der Vertreter der Titelrolle.

Das Orchesterkonzert am 4. Abend war insofern sehr bedeutungsvoll, als Pfitzners Violin-Konzert h moll op. 34 hier aus der Taufe gehoben wurde. Mit diesem einsätzigen Werk hat uns Pfitzner eine Schöpfung beschert, die ihre Bedeutung einerseits in der unumschränkten Herrschaft des Solisten, und dann auch in der Prägung und Verarbeitung eines höchst fesselnden Gedankenmaterials findet. Alma Moodie war auch hier die überragende, mit innerster Einfühlung nachschaffende Künstlerin. In dem vom Orchester und Solisten überaus schwer zu bewältigendem Klavierkonzert Es dur op. 31, in dem die Erfindungskraft Pfitzners höchste Triumphe feiert, zeichnete sich der Berner Pianist Franz Josef Hirt durch seine fein gestaltende pianistische Kunst aus, die dem entschieden dominierenden Orchesterpart durchweg den eigenen Willen entgegenzusetzen wußte. Die Inspiration durch den Meister, der die Orchesterleitung (auch die Ouvertüre zum „Christelflein" hörte man an diesem Abend) selbst übernahm, gab dem Abend seine besondere Weihe.

Einen Ausklang, wie man ihn sich kaum schöner und feierlicher wünschen konnte, brachte die Erstaufführung der romantischen Kantate „Von deutscher Seele". Das Werk, in dem der Tondichter den Klangmischungen der individuell behandelten Instrumente überraschende neuartige Reize abzugewinnen weiß, fesselte vor allem durch die glückliche Vereinigung romantischen Stimmungszaubers, heldischer Kraft, herber Resignation und köstlichen Humors.

Ferdinand Wagner als Dirigent erzielte durch seine begeisterungsfreudige Art einen hervorragenden Erfolg. Orchester und Lehrergesangverein und Walter Körner an der Orgel unterstützten ihn durch ihre hingebende Mitwirkung. Von den Solisten Prof. Albert Fischer (Baß) Berlin, Lotte Leonard (Sopran) Berlin, Thea Wagner-Holtfoth (Alt), Rob. Butz (Tenor), beide aus Nürnberg, die jeder in ihrer Art Treffliches leisteten, imponierten besonders die beiden ersteren durch stimmlichen Glanz und musikalische Sicherheit. An diesem letzten Abend steigerte sich die Begeisterung des Publikums so bedeutend, daß Pfitzner mit dem sicheren Bewußtsein von uns gehen konnte, daß der Grund zur vollen Würdigung seiner Meisterschaft in Nürnberg gelegt ist.

Erich Rhode.

*

II. Musikfest Weinheim a. d. B.

Sanft an die Berge des Odenwaldes gebettet liegt das freundliche Weinheim mit seiner sehenswerten Altstadt und stolzen Ruine. Viele, die besonders an Sonntagen seine stillen Gassen und Winkel durchwandern, werden aber gar nicht wissen, daß in den Mauern des in der Industrie sehr bekannten Ortes eine bodenständige Musikpflege getrieben wird, wie man sie selten an so kleineren Plätzen antrifft. Seit Jahren müht sich ein Kammermusikverein energisch und zielbewußt um das Musikleben, mancher bedeutende und heute berühmte Künstler verdankt der unermüdlich tätigen Vereinigung Förderung und Unterstützung. Natürlich verspürt man dann und wann auch den zeitgemäßen Drang, nach außen zu zeigen, auf welcher Höhe die Musikkultur steht. Schon im letzten Sommer hatte man daher auswärtige Besucher zu einer größeren musikalischen Veranstaltung gelockt. In den Tagen vom 18.—20. Juni folgte nun

das *II. Musikfest* mit einem teilweise recht anspruchsvollen und interessanten Programm. Bedeutsam war vor allem die deutsche Erstaufführung des III. Klavierkonzerts in C (Op. 26) von dem längere Zeit in Deutschland lebenden S. Prokofieff durch Professor *Alexander Borovsky*, den hervorragenden russischen Pianisten, dessen markante Sonderart man auch in unsern Konzertsälen mehr und mehr schätzt. Das vom Mannheimer Nationaltheater-Orchester unter Generalmusikdirektor *Hermann Abendroth* (Köln) sehr exakt begleitete Werk unterstreicht zwar wenig den solistischen Charakter des Klaviers, bestätigt aber dafür im wesentlichen die heute maßgebende Verwendung in einer sehr durchdachten und klar angelegten Partitur, aus der das Soloinstrument immerhin kraftvoll hervorleuchtet. Die drei leicht nationalgefärbten Sätze enthalten hübsche Einfälle, sind rassig aufgebaut und auch klavieristisch wirkungsvoll, wenn sie von einem so eigenartigen und eminent musikalischen Spieler wie Professor Borovsky interpretiert werden. Jedenfalls verdient das gemäßigt moderne Werk durchaus die starke Beachtung, die es gleich bei der Erstaufführung fand, dagegen wird man künftig in deutschen Konzertsälen auf die Originalbearbeitung für Klavier von Stravinskys „Petruschka" verzichten können. Es scheint mir kein zwingender Grund vorzuliegen, gerade dies Werk, obwohl der Solist auch dessen drei Nummern in ganz spezifischem Sinne ausdeutete, von dem Witz und Humor der Orchesterfassung und erst recht von der burlesken Szene loszulösen, für die es doch eigentlich geschrieben wurde. Smetanas rhythmisch packende Ouvertüre zur „Verkauften Braut" und Beethovens Fünfte umrahmten diesen ersten Abend, dem zwei weitere Konzerte des *Kergl-Quartetts* und des *Zika-Quartetts* folgten. Blieb die Mannheimer Vereinigung, deren Hauptstärke auf dem jungen Primgeiger ruht, den vorgesehenen Werken (u. a. Ernst Tochs Streichquartett über den Namen „Baß" und dem c moll-Klavierquartett von Brahms mit *Pauline Rothschild* am Flügel) an minutiösen Feinheiten noch einiges schuldig, so überraschten die jungen Böhmen durch eine um so lebendigere und vornehmlich rhythmisch beschwingte Wiedergabe von Smetanas autobiographischer Skizze „Aus meinem Leben". Ihre allem Erkünstelten fernstehende, natürliche Darstellung verhalf auch einem Quartett in G von V. Nowak zu schönem Erfolg. Nach Schuberts Op. posth., das sie ebenfalls mit charakteristischer Nüancierung und besonders in den beiden letzten Sätzen mit faszinierender Qualität spielten, wollte der Beifall kein Ende nehmen. Ein — nachträglich eingeschobener — Klavierabend von Borovsky mit klassischem Programm sowie ein im Freien vorgesehener Serenadenabend, der unter *Emil Kahns* tüchtiger Stabführung selten gehörte Werke von Mozart, Strauß, Wolf und Dvorak brachte, beschlossen würdig das wohlgelungene Fest. Prof. *Hans Schorn.*

*

Franko Alfano: „Sakuntala" ⟨Legende⟩

Deutsche Uraufführung in Düsseldorf

Dieser Italiener, ein Führer der aus der veristischen Puccini-Haft strebenden Musikdramatik jenseits der Alpen, ist der deutschen Musikgemeinschaft kein Fremder mehr. Zu der eingehenden Beschäftigung mit heimischer deutscher Tonkunst tritt andrerseits das Interesse deutscher Bühnen, die, wie Breslau 1898 „An den Quellen von Enschir" oder Berlin 1909 „Auferstehung" von ihm zur Wiedergabe brachten. Was an diesem Musiker fesselt, ist der offenbare Wille zu ernster, ehrlich ringender Vertiefung und Verinnerlichung der musikalischen Aufgaben und Probleme. Daß er nun mit diesem sich mühenden Willen den abbiegenden Thespiskarren der jungitalienischen musikalischen Bühnenkunst in neue Bahnen zu lenken schon verstanden habe, kann nicht ohne weiteres attestiert werden. Schon in dem Faktum, nach einem Stoff wie den des Büßermädchens Sakuntala zu greifen, der so gar nichts veristisch-sinnliches in sich birgt, der aber dafür mit dem wundervollen Duft und der farbenseligen Blütenwelt des Ganges angefüllt ist, dürfte man allerdings schon den Beweis haben, daß hier ein Musiker sich um die der Musik eigensten Gebiete wirbt. Eine musikalische Legende zu schreiben, muß immerhin von gewissem Maß Mut getragen werden. Es gilt dabei in erster Linie Verzicht auf alles Effekthafte, Äußerliche. Wer nicht die innere Kraft dazu fühlt, dem Vampir Theater zu entgehen, sollte lieber diesen Stoff fliehen.

Der Komponist hat den Text selbst unter Wahrung engster Fühlung mit dem Original von Kalidasa bühnenmäßig zurechtgelegt und dichterisch abgefaßt. Daß es ihm gelungen ist, etwas Brauchbares zustande zu bringen, sei gern anerkannt. Die Gefahr lag ja hier nahe, dem in seiner lyrischen Zartheit ungemein empfindlichen Material bei der Straffung zu einer Bühnenhandlung Gewalt anzutun. Die Zusammenraffung war aber nötig, weil die Urform mehr den Charakter eines von Episoden umrankten lyrischen Szenariums aufweist denn einer dramatischen Handlung. Der Komponist ist ohne Zweifel sehr sorgfältig und von künstlerisch-dichterischer Verantwortlichkeit geleitet vorgegangen. Ganz ist ihm das Umschiffen der Klippe nicht gelungen. Auch mangelt der Handlung die plastische Modellierung der inneren und äußeren Motive. Man muß mit viel Aufmerksamkeit sich dem Text widmen, um über die in der sprachlichen Wiedergabe nur flüchtig und handlungsmäßig kaum angedeuteten Verhältnisse vertraut zu werden. Da der Stoff bekannt sein wird, erübrigt sich eine weitere Ausbreitung. Entgegen dem Original tritt bei Alfano keine Wiedervereinigung des Königs mit Sakuntala ein, die ihm nach ihrer Entrückung seitens der Götter nur aus höheren Regionen Verzeihung und Trost spendet, als Ersatz aber in apotheotischer Aufmachung ihren Sohn sendet. Hier schmeckt's ein Weniges nach Theater. Sonst aber hat das legendäre Geschehen ein recht erfreuliches Maß an Naivität und blütenhafter Zartheit bewahrt.

Die Musik versucht ein Doppeltes. Einmal dem Orchester an farbigen Stimmungswerten abzutrotzen, was im Rahmen der Stoffgegebenheit möglich war. Anderseits der melodischen Linie jene Einfachheit und Klarheit zu geben, die in ihrer Natürlichkeit zugleich dichterische Kraft birgt. Beides ist bis zu einem Grade gelungen, daß man selbst bei dem Gefühl eines Restbestandes an Ausgleich zwischen gehaltlichem Vorwurf und musikalisch formaler Bezwingung sich der mancherlei Anregungen dieser Partitur hingibt. Schon ein Blick auf die streckenweise auffallende Leere des Klavierauszuges läßt mit umfangreichen Farbwerten rechnen. Diese Mittel und ihre geschickte, überlegene Verwendung stehen mit sicherer Zeichnung und Tönung dem Autor zur Verfügung. Mit Vorliebe verwendete hohe Geigenlagen (die Musiker prägten schon bald das Schlagwort: Tremolooper), starke Beanspruchung der Harfe, ergiebiges Schlagwerk schlagen Stimmungen voll irisierender Vielgestalt an, doch so, daß nie der Eindruck unbegründeter, um des billigen äußern Effekts willen engagierter Mache sich einstellt, wenngleich häufig ein Weniger mehr gewesen wäre. Im Kampf um die Wahrung der haarscharfen Grenze zwischen dem temperierten, subjektiven gedämpften Legendenton und der modernen musikalischen Ausdruckspalette werfen eben nationale Blutgegebenheiten nicht zu umgehende, wenn auch nicht bestimmende, so doch mitklingende Momente in die Wagschale. (Ein nur oberflächlicher Betrachtung sich aufdrängender Vergleich mit Pfitzners Palestrina scheitert schon an der Gegensätzlichkeit der Stoffwelt.) Der zweite Akt ist der stärkere, dem Wesentlichen des ästhetischen Problems am nächsten kommende. Ganz rein hält sich die sprachlich-musikalische Deklamation nicht von „toskanischer" Nachbarschaft. Immerhin will es etwas besagen, wenn das Liebesduett am Ende

des ersten Aktes bei aller Wärme sentimentaler Niederung entgeht. Das Werk dürfte als sympathische, nicht nur dem fachlich schürfenden Esoteriker etwas gebende, sondern auch dem unbefangenen Theaterfreund mit bunten Gesichten aufwartende Bereicherung des an zeitnahen Opern nicht übermäßig gesegneten Theaterzettels auch anderwärts seine Wirkung nicht verfehlen.

In der gut vorbereiteten Aufführung schwang im Rahmen der von *Th. Schlonski* auf lokalbetonte Farbigkeit und stilisierte Überzeitlichkeit gestellten Bühnenbilder und der von *Dr. Becker* szenisch wirksam wie geschehensklaren Handlungsgestaltungen ein trefflich ansprechendes Teil von dem Märchenhaft-Wirklichen jener fremden Welt. Kapellmeister *E. Orthmann* waltete des musikalischen Amtes mit Umsicht und Delikatesse, ohne indessen den Wunsch nach noch diffizilerer Aufteilung der klanglichen Werte aufzuheben. Von den Darstellenden ist *Frau Schützendorf* als Sakuntala an erster Stelle zu nennen. Ihre künstlerischen Gaben sind den nicht ganz leichten Aufgaben vorzüglich gewachsen. Man kann allerdings von der blumigen Gestalt des Büßermädchens eine weniger fraulich-reife Vorstellung haben. Auch *J. Kalenbergs* König war mit Wärme und frischen, saubern Stimmitteln am Platze. In Nebenrollen waren beschäftigt: *Ännchen Heyther* (Anasuya), *Emmi Thieß-Senff* (Priyamwada), *W. Wenzlawski* (Knappe), *E. Thieß* (Kanva), *C. Waldmeier* (Durvasas). Schon nach dem ersten Akte wurde der Komponist wiederholt gerufen. *E. S.*

MUSIKBRIEFE

Karlsruhe. Auch Karlsruhe hatte seine Strauß-Woche. Eine besondere Auszeichnung wurde unserer Stadt zuteil, indem der Gefeierte selbst vier der Aufführungen persönlich leitete. Erstmalig hörten wir die Alpensymphonie und die Couperin-Suite. Außerdem dirigierte Strauß Ariadne, Salome und Josephslegende. Unter Operndirektor Cortolezis' Leitung, welcher eine sorgliche Vorbereitung dem ganze Zyklus hatte angedeihen lassen, kam die Elektra heraus, während Staatskapellmeister Lorentz in feiner Durchsichtigkeit den Rosenkavalier dirigierte. Eine Morgenveranstaltung machte mit den Brentano-Liedern bekannt und ließ die Violinsonate zur Geltung kommen, diese in reifster Ausdeutung von dem Karlsruher Konzertmeister Ottomar Voigt und dem Mannheimer Pianisten Walter Rehberg gespielt, jene von der alle technischen Schwierigkeiten spielend überwindenden genialen Zerbinetta-Darstellerin, der Kammersängerin Marie von Ernst, gesungen. In den Opern taten sich von einheimischen Kräften rühmlich hervor Hedy Iracema-Brügelmann (Ariadne, Marschallin, Elektra), Hete Stechert (Oktavian, Komponist), Ernestine Färber-Strasser (Herodias, Klytämnestra). Auch die Herren Glaß (Ochs), Balver (Herodes), Nentwig (Bachus) boten Gutes. Als Salome war Aline Sanden von der Volksoper Berlin verpflichtet worden, und in der Josephslegende glänzten wie immer Iril Gadesco und Ami Schwaninger als Gäste. Orchester, Regie, Bühnenbilder, alles stand durchaus auf der Höhe. — Es war interessant, die Hauptwerke Richard Strauß' so der Reihe nach kaleidoskopartig an sich vorübergehen zu lassen. Der Respekt vor dem immensen Können Straußens hat sich dabei mehr denn je gesteigert, allein irgendwo sonst empfindet der Hörer eine Leere, ein Unbefriedigtsein — es ist das Vermissen jener hehren Größe, welche das Kunstwerk ausmacht, und das wir Ethik nennen. Ansätze dazu sind da sowohl in der Ariadne als in der Elektra, aber damit hat sich Strauß auch offenbar auf diesem Gebiet ausgegeben. Das was nachher kam, Josephslegende, Alpensymphonie, Couperin-Suite sind trotz mancher herrlich schönen Einzelheit, Produkte, aus dem Willen zur äußeren Wirkung herausgeboren. Und das, was uns Oscar Bie, welcher in liebevollster Weise den Einführungsvortrag zu der Strauß-Woche übernommen hatte, von den neuesten Werken, die wir in Karlsruhe noch nicht kennen, erzählte, scheint keine Hoffnung auf einen Umschwung in Straußens Schaffen nach der Seite der Vertiefung zu lassen. — Diese enthusiastische Geburtstagsfeier, welche Strauß allerwärts zuteil wurde, halte ich nicht für ein Glück. Sollten da nicht Erkenntnisse, frühzeitiger als es Strauß lieb sein möchte, sich gebildet haben über die wirklichen Werte, die wir aus seiner Hand empfangen oder besser, nicht empfangen? *Margarete Voigt-Schweikert.*

*

Münster i. W. *(Bruckner-Fest.)* Der Musikverein Münster i.W. veranstaltete am 14. und 15. Juni ein Musikfest zum 100. Geburtstage Bruckners. Der erste Abend brachte die achte Symphonie c moll, die Ouvertüre g moll und die drei letzten Sätze aus der f moll-Messe. Im Mittelpunkt des Interesses stand die Aufführung der achten Symphonie, welche wohl als eines der schwierigsten Werke der gesamten symphonischen Literatur bezeichnet werden kann. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Volbach gestaltete die Symphonie mit zwingender künstlerischer Kraft. Es gelang nicht nur, die Zuhörer ununterbrochen während des Vortrages des überaus komplizierten, besonders schwer verständlichen Werkes ganz zu fesseln; Prof. Volbach bot darüber hinaus eine Fülle belebender und steigernder Ausdeutungen im einzelnen. Hervorgehoben sei die flüssige ausgeglichene Temponahme in dem ausgedehnten Adagio, die Deutlichkeit der Interpretation der rhythmisch verwickelt gestalteten Mittelsätze. — Der zweite Festabend brachte die neunte Symphonie und das Te Deum. Das städtische Orchester und der Musikvereinschor boten außerordentliche Leistungen. Die Mitwirkenden konnten vermöge ihrer technischen Überlegenheit den Absichten des Dirigenten bis ins kleinste folgen. Gehoben wurde der Gesamteindruck durch die ganz ausgezeichneten Solisten (die Damen Amalie Merz-Tunner [München], Maria Kunz [Frankfurt a. M.], die Herren Alfred Wilde und Martin Abendroth aus Berlin), die neben Prof. Volbach mit Recht sehr gefeiert wurden. *Ks.*

*

Wien. Die sterilste aller Opernsaisons nähert sich nunmehr ihrem Ende. Die Staatsoper hat außer dem „Zwerg“ von Zemlinsky, der einem eigensinnigen novitätenfeindlichen Prinzip zuliebe unberechtigterweise abgesetzt wurde, und der vollkommen mißglückten und erfolglosen „Fredegundis“ von Schmitt keine neue Oper herausgebracht und die nächste Novität, „Rosengärtlein“ von Bittner, was überaus bezeichnend ist, für den dritten Tag vor Schluß der Spielzeit angesetzt. Smetanas Zentenarfeier ließ man fast spurlos vorübergehen und konzentrierte nach einer bodenlos langweiligen, lediglich durch Gastspiele ermöglichten, von widerlichen Affären ausgefüllten und von zunehmendem Defizit gekrönten Spielzeit das bißchen verfügbaren Arbeitseifer auf die große Strauß-Feier mit dem ungenießbaren „Schlagobers“. Selbst dabei ließ die Teilnahme des finanziell erschöpften Publikums zu wünschen übrig, und dies, wie der Mißerfolg des Balletts und die Zunahme des öffentlichen Widerstandes gegen die Art, wie Strauß die Direktion führt, vielmehr sich um sein Theater bloß insoweit bekümmert, als sein eigenes Interesse es verlangt, mögen den Meister so sehr verstimmt haben, daß er die für September bestimmte Uraufführung seiner neuen Oper „Intermezzo“ strafweise zurückgezogen hat. Sie sollte einen Höhepunkt im Musik- und Theaterfest der Stadt Wien bedeuten, an dem nunmehr, wie es scheint, die Wiener Staatsoper nicht beteiligt sein wird. Hatte man sonst um die jetzige Zeit für das kommende Jahr wenigstens Versprechungen aus der Direktionskanzlei vernommen, so ist man heuer dort völlig stumm geblieben und entgeht damit dem Vorwurf, solche Versprechen nicht eingelöst zu haben. So daß wir immerhin mit dem Fortbestehen der schweren künstlerischen Stagnation rechnen können. Während der Zustand in der Volks-

oper nach Weingartners erzwungenem Abgang wieder neue Hoffnungen erweckt. Weingartner hat es in Wien ohne sonderliche Anstrengung zuwege gebracht, die frühere Hofoper, die ehrwürdigen philharmonischen Konzerte und schließlich die Volksoper herunterzuwirtschaften, war sein Recht auf unbeschränkten Urlaub niemals dem Interesse seines Instituts zu opfern gewillt, hat aber dafür das Recht der Geldgeber, das Defizit in unbeschränktem Ausmaße zu decken, ebenso unangetastet gelassen (es wird für heuer auf 4 Milliarden Kronen geschätzt). Die Ausbeute an Novitäten steht sogar noch hinter der Staatsoper zurück, ihre Auswahl war, mit alleiniger Ausnahme von „Boris Godunow", den nicht Weingartner, sondern sein Vertreter Gruder-Guntram 1922 herausgebracht hat, von leicht zu vermutenden, persönlichen Gründen bestimmt, und heuer hat es überhaupt keine einzige Novität gegeben. In der denkbar verfahrensten Situation übernahm der neue Mann seine schwierige Aufgabe und stürzte sich in etwas, was man in Wien überhaupt wenig und in der Volksoper schon gar nicht kennt, nämlich in die Arbeit. Dr. Fritz Stiedry, einer der vielen Wiener, die sich im Reich ihren Ruf begründet haben, langjähriger erster Dirigent der Berliner Staatsoper, hat die richtige Erkenntnis, daß der Spielplan seines Hauses mit dem der Staatsoper nicht identisch sein dürfe, zumal ihm eine Attraktion wie Richard Strauß fehlt. Er will daher den Spielplan neu aufbauen, durch Neustudierungen und Novitäten, für die ein umfangreiches Programm bereits ausgearbeitet ist. Er will aber auch die Qualität des Bestehenden nach Kräften verbessern, hat die stets vergeblich geforderte Vergrößerung des Orchesterraums und damit des unzulänglichen Streicherkörpers sofort durchgeführt und mit seinem Debüt, einem bis ins feinste studierten, tatsächlich neustudierten „Tristan" bei Publikum und Presse berechtigtes Aufsehen gemacht. So daß man für dieses notwendige, seit Zemlinskys Abgang nach Prag arg verwahrloste Haus wieder hoffen darf.

Dieser Bericht wäre unvollständig, erwähnte ich nicht des tschechischen Gastspiels des Olmützer Operntheaters unter Karl Nedbals famoser Leitung, eines Neffen des bekannten Oskar Nedbal. Sie brachten eine Gesamtaufführung der Opern Smetanas, die, die „Verkaufte Braut" ausgenommen, uns unbekannt oder verschollen sind, von Dvorak die schöne, romantische „Rusalka", eine böhmische Undine und die fröhliche „Teufelskäthe", alles in temperamentvoller, farbig-nationaler Darstellung, mit ausgezeichneten Gesangskräften. Eine Novität, die in unmöglicher Übersetzung „Die Hundsköpfler" heißt, komponiert von Kovarovic, dem vor einigen Jahren verstorbenen verdienstvollen Prager Opernchef, hätte man um so eher entbehren können, als eine nicht gerade freundliche antideutsche Tendenz darin unverkennbar hervortritt. Es ist ein gutgearbeitetes Epigonenwerk nachwagnerscher Faktur, aber immer noch vorteilhaft in nationalem Erdreich verwurzelt. Und das Nationale berührt heute, da die Kunst der Internationale des Großhirns verfallen ist, überall doppelt sympathisch. Dr. *R. S. Hoffmann.*

BESPRECHUNGEN

S. Bortkiewicz: Konzert für Violoncello (Op. 20) in einem Satz. (D. Rahter.)

Trotz der langen Ausdehnung (Prinzipalst. 16 Seiten) ist für Abwechslung durch mannigfache Gliederung gesorgt. Der Cellist kann hier in der Kantilene schwelgen, den Bogen hüpfen oder springen lassen, energisch anpacken oder nach Gitarristenart sein Instrument behandeln. Im Orchester mag manches besser klingen, weniger schroff, als es im Klaviersatz herauskommt. Die Musik hat Charakter, sie ist nicht von der liebenswürdigsten Art, eher herb und dann wieder melancholisch gefärbt.

Respighi, Ottozino: Sonate in h moll für Pianoforte und Violine (G. Ricordi & C., Mailand.)

Dieses Werk hat zwei verschiedene Gesichter. Weist der Stil der beiden ersten Sätze auf französische Einflüsse hin, so zeigt die herbe und kantige Passacaglia (Schlußsatz), daß der Komponist die großen deutschen Kontrapunktiker kennt und verehrt. Das soll nicht so verstanden werden, als ob es sich um Nachahmung handle, in beiden Fällen nicht, aber ein gewisses Schwanken im Stil bleibt unverkennbar. Um ihres ernsten Charakters willen und der den geübten Meister verratenden Sicherheit der Formgestaltung wird dieses richtige Kammermusikstück überall geschätzt werden, wo man auf der Suche nach wertvollen Neuheiten ist.

*

Giulio, Bas: Kurze Sonate für Violine und Pianoforte. (G. Ricordi.)

Die vorgesehene Kürze bedingte auch einfacheres thematisches Material und durchsichtige Führung der Stimmen. Der Reiz dieser Sonate (von 1922 datiert) liegt in ihrem hübschen ersten Teil, hier ist auch natürlicher Fluß, während späterhin die Arbeit des Komponisten ruckweise vor sich zu gehen scheint. Dann wieder setzt Geschmeidigkeit ein, so daß der Gesamteindruck, den man von diesem einsätzigen Stück erhält, doch zu seinen Gunsten ausfällt. Aber in Respighi (s. o.) steckt mehr, denn dieser hat das Wesen der Sonate deutlicher erkannt als G. Bas.

*

Carl Bohm: Violinalbum. 2 Bde. Simrock.

Jeder Band enthält 6 Stücke des zu weitreichender Beliebtheit gelangten Komponisten. Wenngleich etwas veraltet, werden diese Sachen immer noch ihre Freunde finden.

Alte Sonaten für Violine und Klavier: Herausg. v. Paul Klengel (Simrock). Nr. 5: Tartini, Sonate in c moll, Op. 1, VIII.

Eine Sonate von der schönen ernsten Art, welche Tartini meist auszeichnet, spielgerecht vom Herausgeber behandelt durch genaue Bezeichnung der Violinstimme und Ausarbeiten des Basses in eine füllende und zur Selbständigkeit gelangende Klavierstimme.

Walter Schultheß: 3 Capricen nach Paganini (Nr. 9, 14 und 19).

Die geistvollen Capricen erscheinen hier mit Klavierstimme versehen, was ihnen einiges von ihrem luftigen Wesen raubt, ihnen aber andererseits größere praktische Bedeutung gibt. Die schwierige Arbeit ist mit viel Geschick gemacht. *A. Eisenmann.*

*

Paul Kletzki: Streichquartett a moll Op. 1. Verlag N. Simrock.

Das zurzeit sehr lebhaft gepflegte Gebiet der Kammermusik hat mit diesem Werk einen wertvollen Zuwachs erhalten. Der Komponist hat die meist recht glücklichen Einfälle — das Largo halte ich, von diesem Gesichtspunkt betrachtet, als den besten Satz — mit höchst beachtenswerter kombinatorischer Fähigkeit in musikalisch und inhaltlich reich belebtem thematischem Aufbau bearbeitet. In seinem Werke gibt sich das Bestreben kund, nur so zu schreiben, wie es ihm sein Gefühl und sein Ausdruckswille diktiert, und sich niemals von der Sucht, absolut etwas Neues zu bringen, leiten zu lassen. Das häufige schroffe Aufeinanderprallen stark gegensätzlicher Stimmungen, wie es uns im 1. Satz und auch im Largo entgegentritt, starke Impulsivität abwechselnd mit versonnenem Träumen, energisch durchgeführte Steigerungen (Anfang der Durchführung und vor der Reprise des 1. Satzes) all das spricht eindringlich für das Gestaltungsvermögen des Komponisten. *Erich Rhode.*

*

Joseph Haas: Präludium für Violine und Klavier. Verlag C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Das schöne Präludium in g moll, das Heft 20 des 37. Jahrganges der N. M.-Ztg. als Beilage schmückte, ist jetzt in gesonderter Ausgabe in dem trefflichen Schultheiß-Verlag erschienen. Hoffentlich kann man bald die ganze Suite begrüßen. *H. H.*

Hans Schink, Op. 21: Zwei Stücke für Orgel: Advent-Weihnacht. Verlag C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Hans Schink kommt mit diesem Opus einem schon oft empfundenen Bedürfnis entgegen. Beide Stücke sind mittelschwer, auch auf kleineren Orgelwerken wohl ausführbar, daher für Kirchenkonzerte der Weihnachtszeit warm zu empfehlen, zumal ihr Inhalt — wie nicht anders zu erwarten — bedeutend genug ist, um im Kirchenkonzert verwendet zu werden. Denn gerade hier soll das Beste gut genug sein.

*

Paul Claußnitzer: 60 Choralbearbeitungen für Orgel. I: 59 Choralvorspiele, II. Choralsonate: Zur Totenfeier. (Simrock.)

Auch diese Stücke, sie sind in einem handlichen Band gesammelt (Band IV der Orgelwerke), stellen eine wertvolle Bereicherung der Fachliteratur dar. Die Choralvorspiele, in der Art des Regerschen Op. 130 gehalten — also leicht bis mittelschwer — zeichnen sich sämtliche durch guten Stimmungsgehalt und saubere Arbeit aus; die Choralsonate stellt größere Anforderungen an Technik und Orgel selbst.

*

Miklos Radnai: 5 Klavierstücke Op. 25. (Simrock.)

Sympathisch anmutende, modern empfundene Stimmungsbilder, die für den Unterricht zur Abwechslung empfohlen werden können. Schwierigkeit: mittel-schwer. *R. G.*

*

Heinrich Kaspar Schmid, Op. 33: Der Pilger. B. Schotts Söhne, Mainz.

In neue Bezirke der Innerlichkeit weisen diese fünf eigenartigen Gedichte (von Eichendorff) für Bariton und Klavier. Sie sind aus innerer Notwendigkeit geflossen und wahren einen ernsten düsteren Charakter, mit der Randbemerkung allerdings, daß das zyklische Gleichgewicht durch eine etwas eindeutige Abwandlung von Form und Klang erzwungen ist. Doch die richtige Einstellung der Interpreten vorausgesetzt, geben sie auch in dem an sich enggezogenen Rahmen Gelegenheit zur Entladung mannigfacher Affekte und zu sehr eindrucksvoller Wirkung.

*

Franz Mittler: Lieder der Jahreszeiten und Mariä Verkündigung. Universal-Edition.

Mit größerer Freiheit und lebendigerem Gefühl für die Behandlung der dichterischen Werte von V. Aufrichts Versen hat der schnell bekannt gewordene Österreicher in den vier Liedern der Jahreszeiten (Op. 8) die zyklische Form ebenfalls gehandhabt und mit Zweck und Mittel entsprechenden Verbindungsfäden ohne allzuviel heikle Stellen recht eindringliche Klangbilder geschaffen, denen sich in dem umfangreichen Marienlied (nach Albert Geiger, Op. 7 Nr. 2) eine liebenswerte Schöpfung von stark religiösem Einschlag anreicht.

*

Richard Wintzer: Neue Lieder und Gesänge. Ries & Erler, Berlin.

Als gefälliger Miniaturist von harmonischer wie rhythmischer Würze und Kürze ist R. Wintzer längst anerkannt. Die gleiche Etikette kann man wiederum diesen sechs neuen geschmackvollen Liedern (Op. 26) aufdrücken, die insgesamt gutes Niveau halten und durch spielerische Gewandtheit in der Verarbeitung selbst anspruchsloser Einfälle entzücken. Aus der Reihe der den verschiedensten Lyrikern entstammenden Vertonungen scheint Gomolls „Wenn die Schatten wachsen“ in seiner melancholischen Grundstimmung besonders glücklich getroffen.

*

Hansmaria Dombrowski: Erstes Liederheft. Karl Lucas, Paderborn.

Dieser Auftakt zur Diskussion über das Schaffen eines Neulings ist vielversprechend und jedenfalls Zeugnis für ein geschultes Musiziertalent, das nicht mit der Voraussetzungslosigkeit der Jugend nach durchaus Neuem strebt, sondern feinspürig sich beim künstlerischen Vollbringen an Gegebenes, Vorbildliches anlehnt. Noch fehlen zwar die für den Konzertsaal durchgreifenden Wirkungsmöglichkeiten, die eben auch von der durchaus eigenen Physiognomie des Autors ausgehen müssen, aber im häuslichen Kreis wird die Beschäftigung mit diesen fünf Liedern für eine mittlere Stimme manchem anregend und eine Freude sein.

Prof. *H. Schorn.*

*

Der Verlag Simrock, Berlin, hat weitere Bearbeitungen *Dvorak*scher Werke herausgebracht. So sind wieder eine Anzahl der herrlichen „Slavischen Tänze“ für Klavier zu 4 Händen von *Paul Klengel* für das Streichquartett in leichter bis mittelschwerer Fassung bearbeitet und damit der Hausmusik in neuer Form zugänglich gemacht worden. *Rosario Scalero* hat eine Konzertbearbeitung für Violine und Klavier der Neuen Slavischen Tänze Op. 72 geliefert, ferner liegen in gediegenen Übertragungen vor: das Andante (aus der Klaviersuite) für Violine und Klavier, bearbeitet von *Ossip Schnirlin,* das Largo aus der e moll-Symphonie für Violoncell und Klavier, bearbeitet von Such, Zigeunerlied Op. 55 Nr. 4 für Klavier, übertragen von Ed. Schütt.

*

Der Gedanke, die von *Brahms* für eine Singstimme und Klavier gesetzten *Volkslieder* für *Frauenchor* zu bearbeiten, war ganz vortrefflich. *Erwin Lendvai* hat ihn meisterlich in die Tat umgesetzt, und zwar in so geschickter Fassung, daß die Lieder als dreistimmiger Frauenchor mit Klavierbegleitung, als Soloterzett mit Klavierbegleitung und als a cappella-Frauenchor verwendet werden können. Die nicht sehr reich bedachte Literatur für Frauenchor ist hier mit herrlichem Material bereichert worden (Verlag Simrock, Berlin, 7 Hefte). Im gleichen Verlag sind auch die Zigeunerlieder von Brahms in einer Ausgabe für vierstimmigen Männerchor mit Klavier (bearbeitet von *Otto Wolf*) erschienen. *H. H.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Die diesjährigen *Bayreuther Festspiele* bringen in der Zeit zwischen 22. Juli und 20. August 2 Aufführungen des Ringes der Nibelungen, 7 des Parsifal und 5 von Die Meistersinger von Nürnberg. Die Orchesterleitung haben neben Dr. Karl Muck Michael Balling, Fritz Busch und Willibald Kaehler, Regie und Inszenierung versieht wieder Siegfried Wagner, die Oberleitung der musikalischen Vorbereitungen hat Kapellmeister Kittel (Bayreuth).

— Das 2. *Friedberger Bach-Fest* vom 20.—22. Juni bot Kammermusik von H. I. F. Biber, Händel und Ariosti, außerdem von Joh. Seb. Bach: Vokal- und Instrumental-Solowerke, Kammermusik, Orchesterwerke und Kantaten. Solisten waren: Gertrud Hindemith (Sopran), Dora Poppen (Alt), Hubert Franz (Tenor), Emma Lübbecke-Job (Klavier), Paul Hindemith (Violine, Bratsche, Viola d'amore), Rudolf Hindemith (Gambe, Violoncello), Mischa Schnejder (Violoncello), sämtliche aus Frankfurt a. M. und der Leiter und Veranstalter des Festes: Prof. Dr. Karl Schmidt (Cembalo).

— Das *Württ. Landestheater* in Stuttgart hat für die kommende Spielzeit vorgesehen als *Uraufführungen:* James Simon: Frau im Stein (Dichtung von Lauckner), Ernst Krenek: Zwingburg (Dichtung von Werfel), Egon Wellesz: Achilles auf Skyros; als *Erstaufführungen:* Braunfels: Don Gil von den grünen Hosen, Noetzel: Meister Guido, Händel: Julius Cäsar, Gluck: Die Pilger von Mekka, Wolf-Ferrari: Die vier Grobiane, Stravinsky: Die Nachtigall; als *Neuinszenierungen* (bezw. *Neueinstudierungen*): Mozart: Der Schauspieldirektor, Lortzing: Die Opernprobe, Auber: Fra Diavolo, Bizet: Carmen, Meyerbeer: Die Hugenotten, F. Liszt: Die Legende der heiligen Elisabeth, R. Wagner: Tristan und

Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg, S. Wagner: An allem ist Hütchen schuld, F. Klose: Ilsebill.

— In den Symphoniekonzerten des *Vereins Hamburger Musikfreunde* gelangten in der Spielzeit 1923/24 folgende Werke zur Erstaufführung: Dopper, Symphonie „Zuidersee"; Respighi, Concerto gregoriano; Schönberg, Fünf Orchesterstücke (unter Dr. Karl Muck). Unter Eugen Papsts Leitung: Andreae, Symphonie C dur; Bleyle, Orchestergesänge; Erdmann, Symphonie D dur; Goldmark, Scherzo; Hindemith, Nusch-Nuschi-Tänze; Labor, Variationen und Finale; Lendvai, Scherzo; Reger, Beethoven-Variationen; Respighi, Fontane di Roma; Pfitzner, Klavierkonzert; Schöck, Elegie; Suter, Violinkonzert; Strauß, Tanzsuite.

— Das unter Leitung Prof. Dr. *W. Gurlitts* stehende *Collegium musicum* der Universität Freiburg i. B., dessen Arbeit vorbildlich ist, hat im Juni und Juli folgende Aufführungen geboten: Weltliche Werke von Sweelinck und Scheidt (an der Praetorius-Orgel *Karl Matthaei)*; Orgelwerke und Sopran-Solokantaten von Buxtehude (Sopran: *Adelheid La Roche,* Orgel: *K. Matthaei)*; Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts; Vorbachische deutsche Chorkantaten des Barockzeitalters von Schütz, Weckmann, Buxtehude und Georg Böhm. Die einleitenden Vorträge hielt Prof. Dr. Gurlitt.

— *Richard Strauß*, der zu seinem 60. Geburtstage zum Ehrenbürger von Wien, Salzburg und München ernannt wurde, ist auch der preußische Orden Pour le mérite für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— *Wilhelm Kempff*, der bekannte Pianist, ist als Nachfolger Max Pauers zum Direktor der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart berufen worden. Kempff übernimmt zugleich Pauers Klavierklasse.

— Staatskapellmeister *Erich Band* (Stuttgart) ist als Generalmusikdirektor nach Halle verpflichtet worden. Band wird dort Oper und Konzert als künstlerischer Oberleiter unter sich haben.

— Städt. Musikdirektor *Hans Weisbach* (Hagen) wurde die Leitung der Barmer Konzertgesellschaft für ein Jahr übertragen.

— *Carl Schuricht* (Wiesbaden) ist zum Nachfolger des verstorbenen Prof. Panzner als Leiter des Düsseldorfer Konzertlebens ausersehen.

— Kapellmeister *Felix Wolfes* (Breslau) ist als I. Kapellmeister an das Stadttheater in Essen berufen worden.

— Zum Nachfolger des Kapellmeisters Alfred Szendrey ist *Oskar Braun*, der bisherige I. Kapellmeister des Stadttheaters in Halle, an die Leipziger Oper berufen worden.

— *Franz Jung*, Solorepetitor an der Dresdener Staatsoper, ist auf Grund einer von ihm mit großem Erfolg geleiteten Aufführung des Fliegenden Holländers am Stadttheater in Erfurt als I. Kapellmeister nach Erfurt verpflichtet worden.

— Kapellmeister *Hermann Ludwig* geht als Kapellmeister an das Große Schauspielhaus zu Berlin.

— *Dr. Wolf Seligmann* (Dresden) wurde als Oberspielleiter und Kapellmeister an das Stadttheater in Görlitz verpflichtet.

— *Joseph Peischer*, der Erste Konzertmeister des Kölner Orchesters, ist an das Staatstheater in Wiesbaden in gleicher Eigenschaft verpflichtet worden.

— *Anton Beer-Walbrunn*, der Münchener Komponist, ist am 29. Juni sechzig Jahre alt geworden.

— Generalmusikdirektor Dr. *Peter Raabe* ist vom preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung auf Antrag der Fakultät für allgemeine Wissenschaften zum Honorarprofessor an der Technischen Hochschule in Aachen ernannt worden.

— An Stelle des aus dem *Mairecker-Buxbaum-Quartett* (Wien) austretenden Prof. Mairecker ist Prof. *Robert Pollak* als Primarius in die Vereinigung eingetreten.

— *Robert Heger* hat die Partitur eines abendfüllenden Chorwerks vollendet, das den Titel Ein Friedenslied trägt. Die Uraufführung findet in München im Rahmen der Konzerte der musikalischen Akademie statt.

— Der Straube-Schüler *Friedrich Brinkmann*, der mehrere Jahre als Vertreter Günther Ramins an der Thomaskirche zu Leipzig wirkte und sich als Orgelspieler vorteilhaft bekannt machte, wurde als Kantor und Oberorganist nach Gottesberg in Schlesien berufen.

— *Julius Bittner's* Oper „Das Rosengärtlein", welche bei der Uraufführung in Mannheim außerordentlichen Erfolg hatte, kommt an der Wiener Staatsoper heraus.

— In Würdigung seiner Verdienste um die Kirchenmusik hat der Papst dem Komponisten *Franz Philipp* in Freiburg i. Br. (a cappella-Chöre „Unsrer lieben Frau" u. a.) seine besondere Anerkennung aussprechen lassen.

— Der bekannte Orgelkomponist und ausgezeichnete Orgelspieler *Paul Gerhardt* hat in Zwickau einen Volkschor gegründet, mit dem er Haydns Schöpfung in einer mustergültigen Aufführung herausbrachte.

— Die Inszenierung der Uraufführung von *Richard Strauß'* neuester Oper „Intermezzo" an der Dresdener Staatsoper wurde dem Oberspielleiter Alois Mora übertragen.

— Unter dem Protektorat des Fürsten Christian Ernst zu Stolberg-Wernigerode fand vom 18.—25. Juni 1924 in *Wernigerode* ein *Brahms-Fest* statt, das eine Übersicht über die Vielseitigkeit des Schaffens dieses deutschen Meisters bot. Die musikalische Leitung lag in den Händen Hans Stiebers.

— *August Stradal* entfaltet in Nordböhmen eine große künstlerische Tätigkeit. So hat er in verschiedenen Städten die Dante- und Faust-Symphonie Liszts, Beethovens neunte Symphonie (in Liszts grandioser Bearbeitung für 2 Klaviere, die wohl hier zum erstenmal überhaupt gespielt wurde), Liszts symphonische Dichtungen, R. Straußens Tod und Verklärung und die siebte Symphonie von Bruckner, ferner seine Bach- u. Händel-Bearbeitungen aufgeführt.

— In den Wintermonaten (September—April) veranstaltet Kapellmeister *Markus Rümmelein* (Nürnberg) mit der Konzertsängerin *Bettina Frank*, Sopran, eine Reihe von Konzerten kleineren Stils unter dem Namen: *„Intime Kunstabende der Musik"*. Diese Konzerte sollen vorwiegend dem modernen Lied gewidmet sein. Komponisten von Liedern mit Klavier-, Streich- oder Blasinstrumentenbegleitung erhalten auf Wunsch Auskunft vom Veranstalter. Adresse: Nürnberg, mittl. Pirkheimerstr. 47.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

— Das Monodram „Erwartung", das erste Bühnenwerk von *Arnold Schönberg*, ist in Prag mit Maria Gutheil-Schoder in der Gesangspartie unter Leitung Zemlinskys zur Uraufführung gekommen.

— *Wilhelm Kienzl*, der Komponist des Evangelimann, hat eine Ballettpantomime „Sanctissimum" vollendet, die zu Beginn der kommenden Spielzeit an der Wiener Staatsoper gemeinsam mit einer neuen Oper des Wiener Komponisten *Marko Frank* „Das Bildnis der Madonna" zur Uraufführung kommt.

— *Walter Braunfels'* neue Oper „Don Gil von den grünen Hosen" (nach dem Spanischen des Tirso de Molina) kommt im November in München zur Uraufführung. Sie ist außerdem von den Bühnen in Stuttgart, Karlsruhe, Breslau, Barmen, Krefeld etc. erworben worden.

Konzertwerke.

— Das Oratorium „Der heilige Augustinus" für Soli, Chor, Orgel und großes Orchester des Regenschori an St. Florian, *Franz Müller*, ist am 14. Juni in Linz uraufgeführt worden.

— Dr. *Göhler* brachte in Altenburg das Melodram mit Orchester „Der Gott und die Bajadere" nach Goethes Dichtung von dem

Schweizer *Karl Futterer*, der durch seinen „Geiger von Gmünd" bestens bekannt geworden ist, zur Uraufführung.

— „Das Glück von Edenhall" für Männerchor, Tenorsolo und Orchester von *Albert Gorter* (Mainz) kam unter Leitung von Kapellmeister *Georg Böttcher* in Braunschweig mit großem Erfolg erstmalig zu Gehör.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Das Fürstliche Kupferstichkabinett zu Donaueschingen veranstaltet während des Kammermusikfestes eine Ausstellung *„Die Musik in der graphischen Kunst"* (Zeichnungen, Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen von Dürer bis in die neuere Zeit). Die Blätter sind ausgestellt in der Gemäldegalerie im Karlsbau (hinter der Stadtkirche).

— Beim diesjährigen Donaueschinger Kammermusikfest wird das von der Firma Grotrian Steinweg (Braunschweig) gebaute *Vierteltonklavier* zur Besichtigung aufgestellt (Kurhaus, gelber Saal). Bei dem Bau des Instrumentes ist man von dem Grundgedanken ausgegangen, nicht *ein* selbständiges Instrument zu konstruieren, sondern die Vierteltontastatur *zwei* Flügeln vorzusetzen. Das eine der beiden Klaviere ist auf Kammerton gestimmt, das andere einen Viertelton höher. Die aus 176 Tasten bestehende Klaviatur ist nur 6 cm breiter als die normale. Zwischen den weißen Elfenbein-Untertasten und den schwarzen Ebenholz-Obertasten ist je eine rotbraune Vierteltontaste gelagert. Es ist das Verdienst des Hauses Grotrian Steinweg, als erste Firma die Vierteltonklavier-Spieleinrichtung hergestellt zu haben.

— Das Badische Landestheater hatte den (lebenslänglichen) Vertrag seines Operndirektors *Fritz Cortolezis* gekündigt. Das von Cortolezis angerufene Bühnenschiedsgericht hat nun zu Cortolezis' Gunsten entschieden. In der Vorverhandlung hat sich ergeben, daß die vom Landestheater gegen C. angeführten Gründe künstlerischer Natur nicht die wahren sind, sondern das Parteipolitische als tiefere Ursache zu gelten habe!!

— Die *Dresdener Philharmonie* hat sich am 12. Juni als Genossenschaft mit beschränkter Haftung konstituiert. Geschäftsführer ist Herr Georg Lichtenberger, Dresden-N., Alaunstr. 16, welcher alle Anfragen erledigt und Auskünfte erteilt. Orchester-Engagements nimmt an die Konzertdirektion F. Ries, Dresden-A., Seestr. 21.

*

Neue Bücher und Musikalien

(Spätere Besprechung vorbehalten)

Bücher.

Arnold Schering: Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien. Halle 1924. Universität.
Erwin Hartung: Die Oberton-Leiter. Selbstverlag Heidelberg.
Mozart-Gemeinde in Berlin, Mitteilungen der. 41. Heft. Berlin 1924. Mittler & Sohn.
Walter Dahms: Joh. Seb. Bach. 1924. Musarien-Verlag, München.
Max Degen: Die Lieder von C. M. v. Weber. 1924. Herder, Freiburg i. B.
Ernst Lissauer: Geschichten von Musik und Musikern (Auswahl deutscher Musikernovellen). Engelhorn, Stuttgart 1924.
Heinrich Schenker: Der Tonwille. 5. u. 6. Heft. Wien I. Tonwilleverlag.
Josef Hauer: Vom Wesen des Musikalischen. (Ein Lehrbuch der atonalen Musik.) Schlesinger, Berlin.

Chorwerke.

Joseph Haas: Eine deutsche Singmesse Op. 60 (gem. Chor a cappella).
Heinrich Kaminski: Motette „O Herre Gott" (gem. Chor und Orgel).
Bruno Stürmer: Der Zug des Todes Op. 7, f. gem. Chor, 4 Pauken, Becken und Schlagzeug. — Das Jahr, Op. 8. Zyklus f. gem. Chor a cappella. — Von fahrenden Leuten, f. Männerchor, Op. 3. — Zwei Kampflieder, f. Männerchor, Op. 2.
H. K. Schmid: Lieder eines Dorfpoeten, f. Männerchor, Op. 40. Sämtliche bei Schott in Mainz.
Ernst Krenek: Drei gemischte a cappella-Chöre, Op. 22. Universal-Edition, Wien.
Hans Schink: Zwei Gedichte von M. Geißler f. gem. Chor und Klav. Op. 32. Hug & Co., Zürich.

Lieder.

Paul Hindemith: Das Marienleben. Schott, Mainz.
Paul Gräner: Sechs Eichendorff-Lieder, Op. 22. Kistner, Leipzig.
Rudolf Peters: Elf Lieder, Op. 12. Simrock, Berlin.
Lieder der Völker: Russische, skandinavische, englische Volkslieder Edition Schott (Nr. 551—553).

Kammermusik.

Emil Bohnke: Sonate f. Violoncell und Klav. Op. 7.
Wilhelm Kempff: Sonate f. Violine allein, Op. 13.
Wilhelm Rinkens: Klavierquintett A dur, Op. 23, sämtliche bei Simrock, Berlin.
Ernst Krenek: Streichquartett Nr. 3, Op. 20.
Pantscho Wladigeroff: Bulgarische Rhapsodie f. Viol. u. Kl., Op. 16. Univ.-Edition, Wien.

Klavier- und Orgelmusik.

Ernst Toch: Burlesken, Op. 31.
Mac Dowell: Zwei anmutige Weisen. — Amourette. Schott, Mainz.
Emil Bohnke: Sechs Skizzen, Op. 12.
Rudolf Peters: Fünf Klavierstücke, Op. 11. Simrock, Berlin.
Josef Eidens: Kinderstücke. Verlag Gerdes, Köln a. Rh.
Karl Hasse: Musik für Klavier, 1. Heft, Op. 23.
Hans Schink: Zwei Stücke f. Orgel (Advent—Weihnacht), Op. 21. C. L. Schultheiß Verlag, Ludwigsburg.
Jos. Matthias Hauer: Klavierstücke, Op. 25.
Joh. Ludw. Trepulka: Klavierstücke, Op. 2. Schlesinger Verlag, Berlin.
J. Dobrowen: Klavierstücke, Op. 6, 13 u. 14.
Franz Salmhofer: Klavierstücke, Op. 2, 3, 4.
Wilhelm Grosz: Kleine Sonate, Op. 16.
Arthur Willner: Tanzweisen I/II, Op. 25.
Percy Grainger: Spoon River, One day more my John.
Vittorio Rieti: Due Studi.
Pantscho Wladigeroff: Drei Klavierstücke, Op. 15.
Ernst Krenek: Klavierkonzert, Op. 18. Sämtliche in der Univ.-Edition, Wien.

Musikbeilage. Infolge der Ausgabe von zwei Sonderheften im Juli erscheint die Julibeilage im 1. Augustheft, die Augustbeilage im 2. Augustheft. — Redaktionsschluß dieses Heftes: 1. Juli.

*

Berichtigung. In dem Liede „Abendgang im Schnee" von August Reuß im 2. Juniheft ist ein die klangliche Wirkung störender Druckfehler stehen geblieben: Seite 1 Zeile 2 vom 4. Takt bis zum 1. Takt der letzten Zeile ist jeweils der erste Taktteil *ohne Oktavzeichen* zu spielen (in der rechten Hand); ebenso auf Seite 2 Zeile 2 Takt 4.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

CHR. FRIEDRICH VIEWEG G. m. b. H.

Berlin-Lichterfelde



KARL ZUSCHNEID:

Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene

zugleich allgemeine Musiklehre

1. Teil M. 3.— — 2. Teil M. 4.25 — 3. Teil M. 3.50

Dieser neue, rasch vorwärtsschreitende Lehrgang kann wärmstens empfohlen werden. Neben gründlicher Berücksichtigung aller technischen Errungenschaften der Neuzeit ist er auch auf die Einführung in die allgemeine Musik- und Harmonielehre eingestellt, selbst die Formenlehre bleibt nicht unberücksichtigt. So dient das allumfassende Werk Lehrern und Schülern als ein vorzügliches Handbuch zur Erlernung eines auf künstlerischen Grundlagen beruhenden Klavierspiels.

Hofrat u. Prof. Max Meyer-Olbersleben, Würzburg.

Neue Musik-Zeitung. Dieser Lehrgang kommt zweifellos einem Bedürfnis entgegen. Wie alle Schulwerke Zuschneids ist auch dieses Werk methodisch sorgfältig aufgebaut, von großer Klarheit und Uebersichtlichkeit.

Karl Zuschneids instruktive Ausgaben

bieten das für jeden Klavierspieler unentbehrliche Material aus der klassischen und romantischen Periode in sorgfältiger Textrevision mit genauer Bezeichnung der Spielart und des Vortrages, ohne das Notenbild durch zu viele Zeichen zu beeinträchtigen. Für klaren Druck und weiten Stich ist der Verlag besorgt gewesen. — Die Hefte bilden in ihrer Gesamtheit ein Studienmaterial, mit dem der Schüler jahrelang auskommt; **es ersetzt eine ganze Bibliothek.**

Ausgewählte Sonatinen und Stücke für den Klavierunterricht auf der unteren Mittelstufe, progressiv geordnet und bezeichnet. 4 Hefte je M. 1.75.

Ausgewählte Vortragsstücke für den Klavierunterricht auf der höheren Mittelstufe, mit genauer Bezeichnung und instruktiven Erläuterungen. 1. Band M. 2.50, 2. Band M. 4.25.

Klassiker-Auswahl. Eine progressive Sammlung von Sonaten und Stücken für den Unterricht auf der höheren Mittelstufe. Erster Band: Sonaten von Haydn, Clementi und Mozart. M. 6.—. Zweiter Band: Sonaten und Stücke von Mozart, Haydn und Beethoven. M. 4.50.

Lied und Oper. Eine Auslese beliebter Melodien für Klavier, leicht spielbar gesetzt und bezeichnet. 2 Bände, je M. 2.25.

Zur Erholung. Alte und neue Klavierstücke zu vier Händen, für die Unter- und Mittelstufe. Progressiv geordnet und bezeichnet. 4 Hefte, je M. 2.75.

Chopin-Auswahl. Erster Band: 30 der leichteren Stücke von Fr. Chopin für den Unterricht progressiv geordnet und bezeichnet. M. 2.50. — Zweiter Band: 23 schwierigere Stücke unter Ausschluß der virtuosen Kompositionen. M. 3.—.

Stephen Heller, Klavier-Etüden, Op. 45. 25 melodische Etüden. Op. 46. 30 fortschreitende Etüden als Vorbereitung zu Op. 45. Op. 47. 25 Etüden zur Bildung des Gefühls für musikalischen Rhythmus und Ausdruck. Preis je M. 1.75.

Franz Schubert, Auswahl aus seinen Klavierkompositionen. Bezeichnet und herausgegeben von K. Zuschneid. M. 2.50.

Robert Schumann, Auswahl aus seinen Klavierwerken. Bezeichnet und mit Erläuterungen versehen. Drei Bände, Preis je M. 1.50.

Unsere Instrumentalmusik für Haus- und Schulorchester

bietet Bearbeitungen beliebter Stücke unserer Klassiker und Romantiker und Originalkompositionen zeitgenössischer Komponisten in folgenden Besetzungen:
Zwei, drei und vier Violinen mit Klavier oder Orgel, Violinchor und Orgel — Streichtrios und Streichquartette, Streichorchester mit Klavier oder Orgel.
Ausführliche Verzeichnisse gratis.

Schulchöre

a cappella oder mit Begleitung, z. T. auch mit Streichmusik, für Schulfeste aller Art.



Homogene Klaviere D.R.P.

sind „in jeder Beziehung das vollendetste Erzeugnis der heutigen Klavierbaukunst."

Neu-Erscheinungen 1923/24

Kammermusik

Paul Kletzki

op. 1 Streichquartett a moll

Partitur n. 2.—, Stimmen n. 6.—

Orgel

Paul Claußnitzer

10 Choralbearbeitungen n. 9.—

Werke für Frauenchor

Johannes Brahms

op. 103 Zigeunerlieder

Für vierstimmigen Frauenchor mit Klavier bearbeitet von José Berr

Kl.-Auszug n. 4.50 Stimmen Satz 4.—

Deutsche Volkslieder

Für dreistimmigen Frauenchor mit Klavier bearb. v. Erwin Lendvai

Sieben Hefte

Partitur je 3.— Stimmen Satz je —.90

Bitte beachten Sie die Besprechungen in diesem Heft.

N. Simrock G.m.b.H. Berlin-Leipzig

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 9

Bayreuth und wir / Von Robert Hernried (Erfurt)

Nach zehnjähriger Ruhe hat das Bayreuther Festspielhaus in diesem Jahre von neuem seine Pforten geöffnet. Sicherlich waren große und aufopfernde Bemühungen gar vieler — nicht nur Siegfried Wagners, von dessen Amerikafahrten die Tageszeitungen zu berichten wußten - nötig, um die finanziellen Vorbedingungen für eine Wiederaufnahme der Festvorstellungen zu schaffen.

Das nimmt nicht weiter wunder. Denn ein so ungeheures Ereignis wie der Weltkrieg mußte notgedrungen, parallel zu den Umwälzungen im politischen und wirtschaftlichen Leben, auch eine solche im Bereiche aller Künste hervorbringen. Strömungen mußten entstehen, Ziele sichtbar werden, die sich von dem, was in der Vorkriegszeit Geltung hatte, nicht nur entfernten, sondern vielmehr Gegenpole zu ihm darstellen.

Ein Gedanke aber wie der der Bayreuther Festspiele muß, soll er in seinem Kern erfaßt werden, nicht vom Standpunkte irgend einer künstlerischen Gruppe aus betrachtet werden. Es gilt vielmehr zu prüfen, ob der Gedanke überhaupt noch lebensfähig ist. Zu diesem Zwecke aber ist die Idee von allen ihr durch menschliches Treiben angehefteten Schlacken zu reinigen und in ihrem Kern klarzulegen. Und wo könnte man größere Klarheit über die Idee der Bayreuther Festspiele gewinnen als in den Schriften Richard Wagners?!

In seinem Briefe „An die geehrten Vorstände der Richard Wagner-Vereine" hat Wagner mit aller Klarheit die beiden Leitgedanken niedergelegt, die ihn beseelten. Ihm schwebten vor: *Die Begründung eines neuen Stils und die Bildung der „einzig wirksamen Hochschule für dramatisch-musikalische Darstellung*".

Finden wir dieses Programm Wagners (geschrieben am Neujahrstage des Jahres 1877) in den „Bayreuther Blättern", so enthalten diese, und zwar im Jahre darauf, nicht mißzuverstehende „Ausführungsbestimmungen" des Meisters. Denn als anzustrebendes Ziel gibt er kund: „Unter der Anleitung eines spezifischen Gesangslehrers sollen von Sängern und Sängerinnen *alle guten dramatischen Werke* vorzüglich deutscher Meister nach meinen besonderen Angaben hiefür eingeübt und zum Vortrag gebracht werden." (Siehe Gesammelte Schriften, „Entwurf, veröffentlicht mit Statuten des Patronatsvereins"). Diese Verdeutlichung dessen, was ihm vorschwebte, ist von doppelter Bedeutung; denn Wagner widerlegt durch diesen großzügigen Plan nicht nur diejenigen, welche glaubten, er verstehe unter dem „neuen Stil", den er begründen wolle, einen speziell aus seinen Werken geschöpften und nur für diese passenden Stil, sondern er weist damit auch die Mißdeutung seines zweiten Leitgedankens zurück, den man als von Wagner beabsichtigte Gründung einer wirklichen „Schule" der Bühnenkunst fälschlich ausgedeutet hatte. Er rückt dieser Verkennung seiner Absichten des weiteren in den „Bayreuther Blättern" scharf an den Leib, indem er ausführlich schildert, welch negative Erfahrungen in bezug auf die Kunst, den Stil bedeutender Tonschöpfungen zu treffen, er an keineswegs unbedeutenden deutschen Bühnen gemacht habe, und fährt fort: „Auf diese Belehrung hin kam es mir aber keineswegs in den Sinn, eine ‚Schule' zu gründen, sondern eben *Übungen und Aufführungen anzuleiten*, durch welche ich selbst mit meinen jüngeren Freunden erst dazu gelangen wollte, über das rechte Zeitmaß und den richtigen Vortrag unserer großen Meister uns zu verständigen sowie durch diese Verständigung ein klares Bewußtsein zu begründen."

Von einer Theater-*Schule* ist also nicht die Rede, ebensowenig von einem eigenen, lediglich aus den Wagnerschen Werken geschöpften und ausschließlich für diese bestimmten Stil. Wagner mußte als schaffender Künstler (und als einer, der an seine Mission glaubte) naturgemäß mit seinen eigenen Werken beginnen. Standen diese doch zur Zeit der ersten Bayreuther Aufführungen keineswegs als gefestigter Besitz der deutschen Nation da, sondern waren trotz der immer mehr wachsenden Schar der Anhänger noch hart umstritten.

Vielen mag es dünken, daß er bei dieser Handlungsweise egozentrisch eingestellt gewesen sei. Selbst *wenn* dies der Fall war, ist sein Vorgehen, sein Verzicht darauf, mit Bühnenwerken *verschiedener* Meister zu beginnen, doch von einem *anderen* Standpunkt aus zu rechtfertigen: denn *sein* Werk war für die Mitwelt das sowohl in den Dimensionen als in bezug auf Inanspruchnahme von Schwesterkünsten und technischen Behelfen anspruchsvollste. Der Architektur und Malerei, der Maschinen- und Beleuchtungstechnik waren bislang noch nie ähnliche Aufgaben gestellt worden, desgleichen den Sängern, dem Orchester und — dem Publikum, und so war der Schluß (nicht nur für Wagner selbst) naheliegend, daß sein Kunstwerk das höchste Maß von Schwierigkeiten in sich vereine. Waren diese bewältigt und hatten sich künstlerische und technische Helfer, die Künstler auf der Bühne und im Orchester sowie die Zuhörer (und *Zuschauer)* selbst an die ihnen von dem Meister ge-

stellte Aufgabe gewöhnt, so durfte man glauben, der Schwierigkeiten, die zeitlich voranliegende Kunstwerke ihrem Wiedererstehen im neuen Stile boten, unschwer Herr werden zu können. Heute freilich wissen wir, daß es bedeutend schwerer ist, eine „Zauberflöte" zu inszenieren als eine Wagner-Oper (und seien es selbst „Die Meistersinger"), da deren Stoff wie Bühnenbild weit mehr und tiefere Stilprobleme bieten als Stoffe und Bühnenbilder der Wagnerschen Werke, und die gesanglichen und darstellerischen Schwierigkeiten ungleich größer sind.

Zweiundfünfzig Jahre sind es her, seit die Grundsteinlegung zum Bayreuther Festspielhaus erfolgte, achtundvierzig Jahre, seitdem (am 13. August 1870) die Festspiele ihren Anfang nahmen. Ja selbst seit der denkwürdigen Uraufführung des „Parsifal" sind zweiundvierzig Jahre verstrichen. — Auch ohne das unerhörte Ereignis des Weltkrieges, das eine Umwertung aller Werte schuf, muß natürlicherweise das, was in jener Zeit als das Fortschrittlichste galt, heute bereits als historisch anmuten, muß damals neu Errungenes als Tradition erscheinen, müssen neue Ziele sich bieten, ein neuer Kunststil in Sicht kommen, der, unter Verwendung der Errungenschaften, die wir Wagner verdanken, dennoch andere Ziele vor Augen hat. Dennoch aber erscheint das Werk des Bayreuther Meisters uns noch immer nicht ganz in historische Perspektive gerückt und die Macht seiner Wirkung ist so groß, daß sie sich nicht nur in einem guten Teil der heutigen Produktion noch fühlbar macht, sondern auch, ähnlich wie zu Lebzeiten des Meisters, *aktive Gegnerschaft auslöst.* Dem historisch Denkenden wird das keineswegs sonderbar erscheinen, da das umstrittene Neue stets — natürlich, soweit es sich als wirklich wertvoll erwies — zum Glaubensbekenntnis der darauffolgenden Zeitperiode wird, der übernächsten und somit auch den von ihr ausgehenden Kunstzielen aber gegensätzlich zu erscheinen pflegt.

Das Kunststreben unserer Zeit ist sehr von Wagner abgerückt. Wohl hat es zuerst von ihm teils ausgehende, teils geförderte Bestrebungen zur letzten Konsequenz entwickelt, wie die Verknüpfung des malerischen Momentes mit der Musik, die Reform des Bühnenbildes und der Bühnentechnik u. a. Aber indem es bis zur letzten Konsequenz fortschritt, *überwand* es auch den Fragestoff der Probleme. Es *mußte* sie auch überwinden, weil es auf manchen Gebieten ein Übertrumpfen Wagners nicht mehr zu geben schien. So wandte sich das Zeitstreben Zielen zu, die aus dem Bestreben, klanglich Neues zu bieten, erwuchsen, zugleich aber auch *ältere* Stilarten, ältere Formen, bewußt heranführten und sie mit dem Geiste unserer Zeit zu erfüllen trachteten. Das ist wohl nur auf dem Gebiete der konzertanten Musik zu einem gewissen Grade geglückt, nicht aber auf dem der theatralischen. Denn dem Pathetischen ist unsere Zeit abhold, zugleich aber auch kaum fähig, sich zum Verzicht auf dessen szenenbelebende Auswirkungen aufzuschwingen. Die Groteske aber, zu der das heutige Bühnenschaffen (Busoni: Arlecchino, Křenek: Der Sprung über den Schatten) Ansätze zeigt, kann in ihrer Kälte dem Sehnen nach wirklicher oder vorgetäuschter Erhebung, das die Mehrzahl aller Theaterbesucher erfüllt, keinen Ersatz bieten.

Aus dieser Erscheinung, oder besser, aus dem *Nicht*erscheinen einer neuen theatralischen Anziehung (mit Ausnahme von Richard Strauß, der aber Wagner fortsetzt, nicht ihm Abgewandtes schafft) ist es zu erklären, daß wir Wagners Kunstwerk weder als zeitgemäß noch als rein historisch betrachten können. Wäre das letztere der Fall, so würden wir ihm kühler gegenüberstehen und gelegentliche Aufführungen würden genügen. Und das erstere erfolgt nur im Gehirn *der* Leute, die den Kunstereignissen zwanzig Jahre nachhinken. (Aber auch diese besuchen heute schon Wagner-Opern mit derselben, rein unterhaltungsmäßigen Einstellung, wie wir vor zwanzig Jahren „Manon", „Mignon" und „Margarethe" besuchten.)

Wenn nun Bayreuth mit einer unglaublich anmutenden Naivität die zehn Jahre unterbrochen gewesenen Festaufführungen ausschließlich mit Wagnerschen Werken wieder aufnimmt, so erfüllt es weder eine historische Mission (denn es gilt ja nicht, „auszugraben" oder Verschollenes neu zu beleben), noch ficht es für ein aufstrebendes Neue. Vielmehr entfernt es sich pietätlos von dem Gründungsgedanken seines Schöpfers Richard Wagner, der ja „*alle guten dramatischen Werke* vorzüglich deutscher Meister" in Musteraufführungen in Bayreuth dargestellt wissen wollte.

Daß die Erben Wagners von dessen Tode (1883) bis zum Ausbruche des Weltkrieges diesen von Richard Wagner selbst gewiesenen Weg nicht beschritten, wiegt minder schwer, als daß sie ihn auch heute, da die Welt in zehn Jahren um dreißig gealtert ist, nicht beschreiten. Die ungeheure Werbekraft des Gedankens, mustergültige Aufführungen der großen Meister *aller Zeiten* auf einer Bühne zu bieten, die über die letzten technischen Errungenschaften verfügt, mit Künstlern, die als Elite zu gelten haben, vor einer Hörerschar, die, fern den Tagesgeschäften, einzig dem Aufnehmen des Kunstwerkes sich zu weihen gewillt ist — die Werbekraft dieses Gedankens muß Bayreuth so einbüßen.

Und mögen auch alle Festvorstellungen ausverkauft sein, besucht teils von Freunden, teils von Sensationshungrigen, so wird doch Bayreuth seine Mission, Anreger und Beispielgeber zu sein, nicht eher erfüllen, als bis es den Weisungen seines Schöpfers folgen wird.

Vierteltöne und Monozentrik / Von Hans Schümann

Durch musikalische Darbietungen auf den letzten Musikertagungen zu Frankfurt a. M. und Prag und durch eine technisch anzuerkennende Konstruktion der Klavierfabrik Grotrian-Steinweg ist das „Vierteltonsystem" wieder einmal soweit in den Vordergrund des aktuellen Interesses musikalischer Kreise getreten, daß es an der Zeit erscheint, sich über Vorbedingungen, Wesen und Zweckmäßigkeit der Vierteltöne einmal ganz klar zu werden — mangelt es doch offenbar allgemein an einer positiven Sicherheit gegenüber dieser etwas geräuschvoll auftretenden Neuerung. Die bisherigen Musiktheorien reichen mit ihren Gesetzen allerdings nicht aus, um dieser Verfeinerung musikalischer Darstellung gerecht zu werden. Daß aber eine Methode ihrer Anwendung *lediglich* aus intuitivem Empfinden heraus ästhetische Gefahren in sich birgt, dürfte vielleicht jedem besonnenen und ehrlichen Hörer in Frankfurt und Prag klar geworden sein.

Die Schwierigkeit der theoretischen Einordnung von Vierteltönen dünkt mir nur ein Teil des Dilemmas zu sein, in dem sich die musikalische Welt zurzeit befindet: auf der einen Seite Fortschrittsdrang, Auftrieb an allen Enden, auf der andern Seite schroffe Ablehnung, oft genug auf Grund einer beinahe ängstlichen Ratlosigkeit, die sich aber aus Bequemlichkeit davor scheut, diejenigen Erkenntnismittel zu ergreifen, die der steigenden Kompliziertheit im musikalischen Schaffen eine eben zwangsläufig *auch* kompliziertere Erkenntnismethode zur Seite stellen. Aber es wird auf die Dauer nichts helfen — Praxis und Theorie müssen sich schließlich immer wieder decken.

Jede wirkliche Weiterentwicklung in der Kunst wie überall sonst ist nun einmal zunächst „nicht so ganz einfach", wir brauchen uns auf musikalischem Gebiete nur an den Eindruck der Wagnerschen Forderungen an den Musiksinn zu erinnern, denen die Sänger der Wiener Oper beim ersten Erscheinen des Tristan gegenüberstanden. Zum Troste finden wir aber in der Kunst ebenso, wie schon auf allen Gebieten rein verstandesmäßigen Begreifenmüssens, daß Gewohnheit und Übung dem Wollenden erstaunlich schnelle Helfer sind. Andererseits dürften uns manche Erscheinungen im heutigen musikalischen Schaffen zur Genüge beweisen, wie dringend notwendig es ist, in der Kunst immer wieder zur rechten Zeit eine theoretische Basis verstandesmäßiger Gesetzeserkenntnis zu gewinnen, um nicht — bei aller Intuition — in Kürze gründlich festzusitzen.

Die Frankfurter Tagung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins hat uns über das Wesen der Vierteltöne Klarheit verschafft: das Viertelton-Klavier, die Basis der Habaschen Leistungen, und die von der Firma Grotrian-Steinweg dazu gemachten Ausführungen beweisen uns, daß Vierteltöne nicht etwa Verfeinerungen innerhalb des „Systems musikalischer Töne" sind, sondern eine, und zwar die einfachste Verfeinerung der mechanischen, rein technisch zu bewertenden „Kombination" der 12-stufigen gleichschwebenden Temperatur. Das heißt: die Töne einer 24-stufigen gleichschwebenden Temperatur stellen, wie die Töne der 12-stufigen, die in ihnen enthalten sind, lediglich „Annäherungswerte" an die große (für die Praxis aber keineswegs „unendliche"!) Masse der reinen Töne des musikalischen Tonsystems dar.

Jeder auf die Oktave temperierte Halbton ist gleich 83,33 . . . Tausendstel (um den Musikerschreck „Logarithmus" zu vermeiden) der Oktave des Tones, auf den temperiert wird — bei Klavieren also des Kammertons a. Demnach ist jeder Viertelton gleich 41,66 . . . Tausendstel (die Hälfte des Halbtons) derselben Oktave. Wir erhalten demnach für die 24-stufige gleichschwebende Temperatur folgende Reihe innerhalb der genannten Oktave:

Bild 1. Die Viertelton-Kombination

1. Klavier (12-stufig auf a' temperiert)	Tonwerte	Stufen-No der 24-stuf. Temp.	Tonwerte	2. Klavier (12-stufig temperiert, aber einen temp. Viertelton höher gestimmt)
1.	0,0	1.		
		2.	41,66 . .	1.
2.	83,33 . .	3.		
		4.	125,0	2.
3.	166,66 . .	5.		
		6.	208,33 . .	3.
4.	250,0	7.		
		8.	291,66 . .	4.
5.	333,33 . .	9.		
		10.	375,0	5.
6.	416,66 . .	11.		
		12.	458,33 . .	6.
7.	500,0	13.		
		14.	541,66 . .	7.
8.	583,33 . .	15.		
		16.	625,0	8.
9.	666,66 . .	17.		
		18.	708,33 . .	9.
10.	750,0	19.		
		20.	791,66 . .	10.
11.	833,33 . .	21.		
		22.	875,0	11.
12.	916,66 . .	23.		
		24.	958,33 . .	12.
13. (Oktave v. 1.)	1000,0	25.		
		26.	1041,66 . .	13. (Oktave v. 1.)

links: temp. Halbtöne rechts: temp. Vierteltöne

Die gegebene Charakteristik der Viertelton-Kombination als „Temperatur", deren Logik Alois Haba in Frankfurt und Prag dadurch zugestimmt hat, daß er die Töne des 24-stufigen Grotrian-Klaviers seinen Ausführungen zugrunde legte, gibt uns den Ansatz zur Beantwortung zweier praktischer Fragen:

1. der Frage der Zweckmäßigkeit von Vierteltönen und
2. der Frage bezüglich ihrer Anwendungsgrenzen innerhalb des Kreises der musikalischen Mittel, über die man im Rahmen europäischer Kultur zu verfügen pflegt.

Die erste Frage läßt sich in Anbetracht der Bezeichnung der Vierteltöne als „Annäherungswerte" an reine Stimmung zunächst dahin präzisieren, ob wir durch Anwendung eines auf Vierteltöne temperierten Instrumentes mit fester Stimmung zu Fällen gelangen können, die im Vergleiche mit der 12-stufigen Temperatur eine Annäherungs-Verbesserung zeigen, ohne das gefühlte Gleichgewicht musikalischen Empfindens zu verletzen. Wir können dabei im voraus bereits vermuten, daß es sich zutreffenden Falles wahrscheinlich jedesmal um harmonisch ziemlich komplizierte Verhältnisse handeln wird, da das Bedürfnis nach verfeinerter Temperatur, d. h. die Idee der Vierteltöne, überhaupt erst mit Erreichen der heutigen komplizierten Chromatik und Enharmonik in die Erscheinung getreten ist.

Nun gibt uns die monozentrische Entwicklungslehre musikalischer, d. i. reinstimmiger Harmonieverhältnisse für das Gesamtgebiet einer einzigen Doppeltonart, das heißt für die Dur- und Molltonart gleichen Vorzeichens, z. B. F dur/d moll, *49 Töne* in der Oktave, die sich alle nach dem gleichen Gesetze logisch ableiten lassen. Wir sind also damit im Vergleiche zu den bisherigen Auffassungen[1] zu erheblich gesteigerten Komplikationsmöglichkeiten gelangt. Die bildhafte Darstellung dieser Möglichkeiten wird uns im folgenden gestatten, den Wert der Vierteltöne theoretisch und praktisch richtig zu beurteilen.

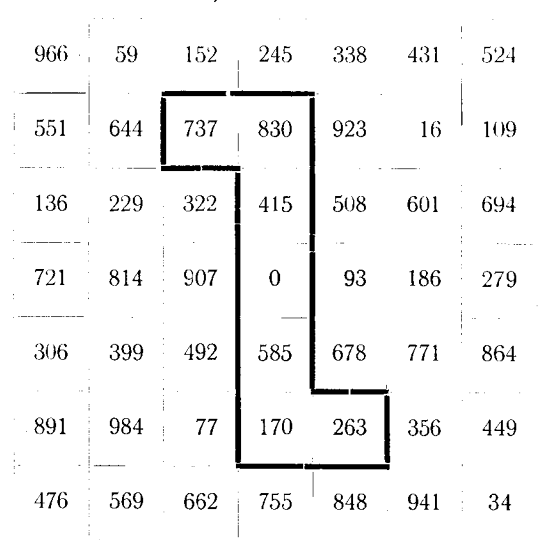
Das einfache Mittel zur Prüfung der Vierteltöne haben wir in der Vorderseite des monozentrischen „Tonweisers"[2]. Da das Vierteltonklavier auf den Kammerton gestimmt ist, den wir als a^= 3. Oberquint eines c zu bezeichnen berechtigt sind, so stellen wir den Tonweiser auf a^ ein und erhalten somit dessen harmonisches Gesamttongebiet, d. h. die 49 Töne von G dur/e^moll, deren Schwingungswerte im Verhältnis zu a^ wir wieder in Tausendstel der a^-Oktave (= Logarithmus a. d. Basis 2) angeben:

Bild 2

a) Ton-Namen

gisis^	ais	h	c	desˇ	esesˇ	fesesˇ
disis^	eis^	fis	g	as	besˇ	cesesˇ
aisis^	his^	cis^	d	es	fes	gesesˇ
eisis^	fisis^	gis^	a^	b	ces	desesˇ
hisis^^	cisis^	dis^	c^	f^	ges	asas
fisisis^^	gisis^^	ais^	h^	c^	des	eses
cisisis^^	disis^^	eis^^	fis^	g^	as^	bes

b) Ton-Werte



966	59	152	245	338	431	524
551	644	737	830	923	16	109
136	229	322	415	508	601	694
721	814	907	0	93	186	279
306	399	492	585	678	771	864
891	984	77	170	263	356	449
476	569	662	755	848	941	34

Die zur Orientierung eingerahmten mittleren Töne sind gem. Bild 1 des Tonweisers die Töne der natürlichen diatonischen Leitern von G dur/e^moll. Die übrigen Begrenzungen der Gesamt-Tonikasphäre, der diatonischen und chromatischen Dominantsphären können wir hier weglassen. Wollen wir nun feststellen, welche reinen Tonwerte in der *12*-stufigen gleichschwebenden Temperatur auf die einzelnen 12 *temperierten* Töne als nächstliegend *vereinigt* werden, so brauchen wir nur die weiter oben gegebenen Stufenwerte der 12-stufigen Temperatur nach der Temperiertabelle des Tonweisers einzusetzen.

Dadurch erhalten die Tonwerte des *temperierten* G dur/e^moll folgendes Aussehen:

[1] Nach Riemann galten nech 53 Töne in der Oktave als für reine Stimmung in allen Tonarten ausreichend, die Monozentrik verlangt für die üblichen 15 Doppeltonarten in reiner Stimmung bereits 147, für 25 Tonarten 217 Töne in der Oktave.

[2] Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Bild 3

1000=0[1]	83,33..	166,66..	250	333,33..	416,66..	500
583,33..	666,66..	750	833,33..	916,66..	0=1000[1]	83,33..
166,66..	250	333,33..	416,66..	500	583,33..	666,66..
750	833,33..	916,66..	0	83,33..	166,66..	250
333,33..	416,66..	500	583,33..	666,66..	750	833,33..
916,66..	1000=0[1]	83,33..	166,66..	250	333,33..	416,66..
500	583,33..	666,66..	750	833,33..	916,66..	0=1000[1]

[1] Oktaven sind harmonisch als gleichwertig anzusehen.

Vergleichen wir diese Tonwerte mit den Werten reiner Stimmung (Bild 2b), so zeigt die 12-stufige temperierte Stimmung folgende Fehlerhöhen[1]

Bild 4

+ 34,2	+ 24,4	+ 14,7	+ 4,9	− 4,9	− 14,7	− 24,4
+ 32,6	+ 22,8	+ 13	+ 3,3	− 6,5	− 16,3	− 26,1
+ 31	+ 21,2	+ 11,4	+ 1,6	− 8,1	− 17,9	− 27,7
+ 29,3	+ 19,6	+ 9,8	± 0	− 9,8	− 19,6	− 29,3
+ 27,7	+ 17,9	+ 8,1	− 1,6	− 11,4	− 21,2	− 31
+ 26,1	+ 16,3	+ 6,5	− 3,3	− 13	− 22,8	− 32,6
+ 24,4	+ 14,7	+ 4,9	− 4,9	− 14,7	− 24,4	− 34,2

Als Anhalt bemerken wir, daß ein — sehr hörbares — syntonisches Komma den Wert „18" hat.

Wir erkennen, daß die Fehlergrößen der Töne der 12-stufigen Temperatur zur reinen Stimmung in den äußersten senkrechten Tonreihen rechts und links die Höhe eines syntonischen Kommas erheblich, schließlich fast um das Doppelte übersteigen (bis 34,2), daß aber auch in den entsprechenden Nachbarreihen vier Tonfehler ein syntonisches Komma noch überschreiten, während sie im mittleren (Tonika-)Gebiet immer geringer werden.

[1] Der Genauigkeit halber mit 7-stelligen Logarithmen berechnet und wieder gekürzt.

Nehmen wir nun die Werte der Vierteltöne zu Hilfe (vergl. Bild 1 rechte Seite), vergleichen wir also die Werte der 24-stufigen Temperatur mit den relativen Schwingungswerten reiner Stimmung, und setzen wir an Stelle letzterer Werte die jeweils nächstliegenden Werte der *24*-stufigen Temperatur ein, so zeigt sich tatsächlich, daß alle 12 Vierteltöne Verwendung finden, daß dadurch die Temperaturfehler gerade in den eben genannten äußeren Tonreihenpaaren erheblich gemildert worden sind, daß gleichzeitig aber auch das harmonische Gleichgewicht gewahrt worden ist.

Wir sehen in Bild 5 die entsprechende Verteilung der 24 Vierteltonstufen (die *un*geradzahligen Stufen sind die alten 12-stufigen Werte) und gleichzeitig die nunmehrigen Fehlergrößen der 24-stufigen Temperatur gegenüber der reinen Stimmung:

Bild 5

a) Verteilung der Viertelton-Stufen

24.	2.	5.	7.	9.	11.	14.
14.	16.	19.	21.	23.	1.	4.
4.	6.	9.	11.	13.	15.	18.
18.	21.	23.	1.	3.	5.	8.
8.	11.	13.	15.	17.	20.	22.
22.	1.	3.	5.	7.	10.	12.
12.	15.	17.	19.	21.	24.	2.

b) Fehlergrößen bei 24-stufiger Temperatur

− 7,5	− 17,3	+ 14,7	+ 4,9	− 4,9	− 14,7	+ 17,3
− 9,1	− 18,9	+ 13	+ 3,3	− 6,5	− 16,3	+ 15,6
10,7	− 20,5	+ 11,4	+ 1,6	− 8,1	− 17,9	+ 14
− 12,4	+ 19,6	+ 9,8	± 0	− 9,8	− 19,6	+ 12,4
− 14	+ 17,9	+ 8,1	− 1,6	− 11,4	+ 20,2	+ 10,7
− 15,6	+ 16,3	+ 6,5	− 3,3	− 13	+ 18,9	+ 9,1
− 17,3	+ 14,7	+ 4,9	− 4,9	− 14,7	+ 17,3	+ 7,5

Die gesamten erörterten Verhältnisse wiederholen sich in allen Tonarten bis 12 ♯ und 12 ♭ von der Grundtonart aus gerechnet, im vorliegenden Falle also von G dur/e^moll aus. Zur Prüfung braucht man nur in 12-stufig *temperierten* Quinten vom gewählten Stimmungs-Grundton (= Zeugerton), hier a^, auf- oder abwärts zu gehen und die entsprechenden Stufen gem. Bild 5 im Verhältnis zum neuen Zeugertone einzusetzen.

Soweit, das heißt theoretisch, wäre also alles in Ordnung — das heißt: die „Vierteltöne" sind an sich keineswegs etwas Sinnloses, sie fügen sich dem verständigen Bestreben logisch ein, die künstliche gleichschwebende Temperatur in der Richtung einer weiteren Annäherung an natürliche reine Stimmung zu verbessern. Nun aber kommt das in diesem Falle ausschlaggebende Moment der Frage der Zweckmäßigkeit ihrer Anwendung in der heutigen Musik*praxis*.

Wie wir schon bei oberflächlichem Vergleiche der Bilder 2a und 5a erkennen können, kommt eine harmonisch richtige Verwendung von Vierteltönen nur bei Darstellung harmonisch sehr komplizierter Tonverhältnisse in Frage. Es würde hier zu weit führen, diese im einzelnen zu besprechen, sie lassen sich auf der Rückseite des Tonweisers mühelos ablesen, — jedenfalls gehören die entsprechenden reinen Töne größtenteils der *Doppel*chromatik an, das heißt, sie sind Chromatismen einer bereits an sich chromatischen Dominantsphäre. Sie stellen also musikalisch die stärksten Spannungen dar, die von jedem einigermaßen ästhetisch veranlagten Komponisten sparsam verwendet werden. Steht uns nun für solche Einzelfälle der Verwendung einer 24-stufigen Temperatur heute lediglich ein Instrument zur Verfügung, das bei seiner Mammutgröße und seinen „entsprechenden" Anschaffungskosten noch nicht einem unter 1000 Musikern erreichbar ist, so ergibt sich sehr einfach, daß die musikalische Praxis — von einzelnen mit Glücksgütern gesegneten Genießern abgesehen — auf die 24-stufige Temperatur verzichten wird. Sie wird dieses Manko noch auf eine Weile hin ertragen können, jedenfalls so lange, bis die Technik das Vierteltonklavier sehr erheblich vereinfacht und verbilligt haben wird. Was zunächst bezweifelt werden darf. Eine Begründung der kategorischen Ablehnung der 24-stufigen Temperatur mit der Behauptung, daß die 12-stufige für das Musikempfinden ein für allemal ausreicht, erscheint dagegen weniger stichhaltig. Man hat zu bedenken, daß die Möglichkeit allgemeiner Verfeinerung der Empfindlichkeit in Bezug auf Tonhöhen und damit auch in Bezug auf gröbere oder feinere Annäherung temperierter Töne an reine Stimmung doch nicht ganz von der Hand zu weisen ist — in solchen Fällen soll man niemals „niemals" sagen.

Die Beantwortung der anfangs gestellten zweiten Frage bezüglich der Verwendungsgrenzen von Vierteltönen im Gesamtgebiet unserer musikalischen Mittel ist glücklicherweise etwas einfacher und ergibt sich zum Teil aus dem bisher Gesagten. Nachdem die Vierteltöne ihrem wahren Charakter nach als Stufentöne einer 24-stufigen *Temperatur* erkannt sind, ist ihre Daseinsberechtigung für jeden mit einigen Theoriekenntnissen ausgestatteten musikalischen Menschen auf die kleine Gruppe von Instrumenten mit fester Stimmung begrenzt. Dabei scheiden wohl auch noch alle Blasinstrumente fester Stimmung aus, die durch Verschiedenartigkeit des Anblasens Tonhöhenunterschiede hervorbringen können, die den Vierteltönen annähernd gleichkommen. Bleiben also nur die Tasteninstrumente — Klavier und Orgel. Man kann fast annehmen, daß letztere ihrem ganzen Wesen und ihren technischen Verhältnissen nach noch das geeignetere Instrument ist.

Wenn aber heutigen Tages Komponisten von der Singstimme oder von Instrumenten freier Intonation notenschriftlich Vierteltöne verlangen, so muß ich diese Forderung auf Grund dessen, was ich hier und im Kapitel „Temperatur" der Monozentrik gesagt habe, als zwecklos ablehnen, auch dann, wenn die Viertelton-Notierung an harmonisch richtiger Stelle steht, d. h. für den Klaviersatz richtig wäre, was nach Prüfung vorliegender Werke keineswegs immer der Fall ist. Der *musikalische* Sänger, der *musikalische* Geiger braucht keine Viertelton-Notierung, er ist ihr mit seiner Fähigkeit zu reiner Stimmung in jedem Falle überlegen. Ein Anreiz, z. B. für Streichinstrumente Vierteltonsätze zu schreiben, liegt vielleicht unbewußt in der für harmonisch sehr komplizierte Fälle an Genauigkeit ganz unzureichenden heutigen Notenschrift. Der wirklich Musikalische, der seine Stimme oder sein Saiteninstrument beherrscht, spielt aber nicht „Noten", sondern „macht Musik", wobei er die Noten nur als Mittel benutzt, das seinem musikalischen Überblick als eine Art „temperierte Schrift" schlecht und recht, d. h. andeutungsweise einhilft. Die von *ihm* erreichbaren richtigen, nämlich praktisch reinen Tonwerte findet er jedesmal mit Sicherheit aus seinem eigenen musikalisch-logischen Instinkt heraus — mögen sie nun annähernd Vierteltöne oder Dritteltöne, Sechsteltöne oder selbst Zehnteltöne sein.

Für den Minderbegabten, den sozusagen ein musikalischer Astigmatismus die Schärfe reiner Stimmung nicht oder doch nicht immer erreichen läßt, ist die 12-stufige Temperatur ein ausreichender Anhalt. Bei geringerer Begabungsstärke wäre die Komplikation der Vierteltöne keine Hilfe, eher eine Qual.

Wenn Alois Haba zu Frankfurt nun „in Vierteltönen" gesungen hat und wir annehmen dürfen, daß es sich dabei nicht nur um ein Ergebnis technischer Schulung an der Hand des Vierteltonklaviers handelt,

was mir wohl möglich erscheint, so hat er bewiesen, daß er ein musikalisches Phänomen ist, welches außerordentlich hohe harmonische Spannungsdifferenzen mühelos zu überwinden vermag — eine Leistung, in der ihm zurzeit nur die Allerwenigsten produktiv und zunächst vor allem rezeptiv *wirklich* zu folgen vermögen.

*

Musikalische Volkserziehung

Von einem Kleinstädter

Die Frage, wie man das Volk auf musikalischem Gebiet am besten erzieht, ist schon ausgiebig erörtert. Die nachfolgenden Ausführungen eines Musikfreundes verfolgen nicht den Zweck, das ganze schwierige Problem zu beleuchten. Sie wollen nur kleine Mittel andeuten, die jeder Berufsmusiker anwenden kann, wenn er Erziehungsarbeit leisten will; sie wollen zeigen, wo der Hebel anzusetzen ist, um eine innigere Verbindung zwischen Volk und Kunst herzustellen. Die Vorschläge beruhen auf Erfahrungen, die in Provinzstädten gesammelt worden sind; gerade hier tritt ja das Fehlen einer planmäßigen Erziehung am meisten in die Erscheinung. Eigentlich enthalten diese Erfahrungen nichts Neues. Aber gerade, weil es sich um Selbstverständlichkeiten handelt, weil offenkundige Mängel vorhanden sind, um die sich die große Mehrzahl der Berufsmusiker nicht kümmert, ist es nicht unangebracht, ausdrücklich ihrer zu erwähnen.

Eine polemische Absicht liegt dem Verfasser fern; er will, auch wenn er Beispiele anführt, niemand verletzen. Wer aber im einzelnen Falle meint, das gehe ihn an, der packe sich an der Nase, und überlege sich den Fall!

I.

Als im unseligen Jahr 1918 Idealisten die Welt verbessern wollten, schrieben sie auf ihr Programm auch die Hebung der Bildung der unteren Volksklassen, die Erziehung des Volkes zum Kunstverständnis u. a. Sie hatten ein unbestimmtes Gefühl, daß da irgendwo einem Mangel abgeholfen werden sollte. Darum wurden Volksbildungsvereine gegründet und das Volk eingeladen, sich belehren und bilden zu lassen. Und „das Volk strömte in Massen herbei“, wie man mit einiger Übertreibung feststellen wollte; besah man sich aber das Publikum näher, so entdeckte man, daß es nicht den weniger gebildeten Volksschichten entstammte, sondern Kreisen, die sich schon vorher zu den Gebildeten rechnen durften. Sie hatten eine Lücke ihrer Bildung entdeckt und ergriffen gerne die Gelegenheit, sie auszufüllen; die Gemeinverständlichkeit der Darbietungen kam ihnen gerade gelegen.

Es bestätigte sich also wieder die alte Wahrheit, daß es für weite Kreise auch des gebildeten Volkes ein Bedürfnis ist, den Grundlagen und Problemen der modernen Kultur durch belehrende und unterhaltende Darbietungen immer wieder nähergebracht, an sie gleichsam herangeführt zu werden.

Das gilt auch für das musikalische Gebiet. Und gerade hier ist die Erhaltung des Kontakts zwischen Volk und Kunst um so wichtiger und notwendiger, je weiter sich die heutige Musik von den althergebrachten Regeln des Klassizismus entfernt. Ein wichtiger Teil der Erziehungsarbeit am Volke hat hier einzusetzen. Wenn sich die heutige junge Musikergeneration über mangelndes Verstehen ihrer Erzeugnisse beschwert, ist sie so lange im Unrecht, als sie nicht dafür sorgt, daß das Verständnis hiefür im Volke geweckt und gefördert wird. Aber was geschieht in dieser Richtung? Es wird gerne zugegeben und anerkannt, daß in den musikalischen Zentren schon seit langen Jahren musikalische Erziehungsarbeit geleistet wird; das sind aber Einzelerscheinungen, draußen auf dem Lande geschieht nichts. Auch dort pulsiert vielfach reiches musikalisches Leben, das für neue Anregungen immer dankbar ist. Woher aber solche beziehen, wenn sie aufs Land nicht hinausgetragen werden? Nehmen wir gerade unsere neuzeitliche Musik als Beispiel: Wie soll man auf dem Lande Fühlung damit bekommen, wenn sie nicht gebracht wird? Das Reisen in die musikalischen Großstädte ist zeitraubend und kostspielig, nur wenige Auserwählte können sich diesen Luxus gestatten. Wenn darum heute in unseren Kleinstädten das musikalische Leben mehr und mehr der Stagnation und dilettantischen Verkehrtheiten verfällt, so sollte das niemand wundern. Schuld daran ist die mangelnde Aufklärungsarbeit der hierzu berufenen Künstler und Schriftsteller an Ort und Stelle, das Fehlen eines besonderen Interesses für die Kleinstadt. Was könnte dort nicht im Wege volkstümlicher Vorträge, mit oder ohne musikalische Darbietungen, geschehen — heutzutage namentlich, wo so viele Berufsmusiker nicht wissen, wie sie ihr Brot verdienen sollen! Aus eigener Kraft können die Kleinstädte in der Regel sich nicht helfen; wohl ist da und dort ein fähiger Kopf, der imstande wäre, aufklärend zu wirken, aber meist fehlen hinreichende oder genügend ausgebildete Kräfte zu musikalischen Vorführungen.

Die Frage mag erhoben werden: Wer garantiert dem Berufsmusiker, der sich der angedeuteten Aufgabe in der Kleinstadt unterziehen wollte, daß er auf seine Kosten kommt? Der Verfasser hält das Risiko eines solchen Vortrags kaum für größer als das eines reinen Konzerts; und schließlich, warum will sich der Vortragende nicht des Rats der vielen musikalischen Vereine der Kleinstädte versichern? Mancher Verein wird ihm erforderlichenfalls auch die nötige moralische und materielle Unterstützung gerne angedeihen lassen. Also frisch auf zur Tat!

II.

Wie der Künstler das kleinstädtische Publikum einschätzt, erfährt man am besten aus den Programmen, die er ihm vorsetzt. (Vorausgesetzt, daß er überhaupt kommt, was leider vielfach nur im Sommer zu geschehen pflegt, wo auch der Kleinstädter keinen Magen für Konzerte hat!) Der Verfasser könnte mit Leichtigkeit eine ganze Musterkollektion von Provinzprogrammen vorlegen, die alle auf der gleichen Voraussetzung aufgebaut sind: daß nämlich der Kleinstädter nur einfache, leichtverdauliche Musik schätzt, in seiner Geschmacksrichtung um Jahrzehnte zurück ist und daß es deshalb genügt, ihm mit Ladenhütern aufzuwarten. Wie oft erscheint auf diesen Programmen das *gleiche* Lied, die *gleiche* Sonate, das *gleiche* Quartett! Stücke, die man in der Großstadt nicht mehr vortragen darf, ohne als rückständig verschrieen zu werden oder den Vorwurf hören zu müssen, man bringe ausgedroschenes Zeug, sind für die Kleinstadt gerade recht! Davon, daß sich der Vortragende einmal auf das Gebiet der *modernen* Musik verirrte, ist ja gar nicht die Rede! Natürlich verursacht die Abwicklung solcher Programme keine erhebliche Anstrengung; der Künstler bewältigt sie sozusagen im Schlaf und erntet dafür gerade so viel Beifall, wie wenn er ein seltener gehörtes Werk vorträgt. Aber die andere Frage ist: Was hat er damit für die Erziehung des Publikums getan? Hemmt er mit solchen Programmen nicht den Fortschritt? Gewiß, unsere Klassiker im weitesten Sinne gehören auf jedes Provinzprogramm, aber doch nicht ausschließlich. Konzertmusiker von Ansehen sollten auch auf dem Lande nicht vergessen, daß sie die Pflicht haben, das Publikum nicht bloß zufriedenzustellen, sondern zu bilden — und dazu gehört auch, daß sie Mittler sind zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Nebenbei bemerkt, verlangt auch die Rücksichtnahme auf den lebenden Komponisten, den Kollegen, daß man seinen Werken zur weitgehendsten Verbreitung verhilft. Es ist leicht, zu sagen: „Ich kann doch auf dem Lande nicht Hindemith

singen, nicht Haba spielen. Wieviel Leute verstünden das?" Warum sollte sich nicht das Publikum dazu erziehen lassen, schließlich auch modernster Musik extremster Richtung — wenigstens mit Achtung zu begegnen? Würden die Programme regelmäßig so ausgestaltet, daß sie planmäßig von leichtverständlicher zu schwereingänglicher Musik führen — die umgekehrte Reihenfolge eignet sich nur für ein *erzogenes* Publikum —, so stünde auch der Durchschnittskleinstädter der Musik der Gegenwart nicht so teilnahms- und verständnislos gegenüber, wie es tatsächlich heute der Fall ist.

Der Verfasser will aber diese Epistel nicht beschließen, ohne anzuerkennen, daß es vereinzelte Künstler gibt, die diesen Tadel nicht verdienen, sondern mit gutem Beispiel vorangehen.

III.

Es ist schon angedeutet, daß der *Dilettantismus* heutzutage auf dem Lande ausartet. Man kann den gesunden vom ungesunden scheiden. Solange er nach dem Grundsatz: „Schuster bleib bei deinem Leisten!" handelt, sich innerhalb der ihm gesteckten Grenzen hält, ist er gesund, der Kunst unschädlich und ihr teilweise sogar nützlich. Ungesund ist er aber, wenn er z. B. den Meistersingerschluß unter Zuhilfenahme sämtlicher Musik-, Sport-, Jungfrauen- und Jünglingsvereine, der Innungen und der Feuerwehr produzieren wollte. Wer auf dem Lande für die Kunst kämpft, weiß, wie schwer es ist, solche Ausartungen zu verhüten, das musikalische Leben in soliden Bahnen zu halten. Solche Mißgriffe sind aber begreiflich und verzeihlich; denn wenn der Dilettant ein Werk nicht von echten Künstlern hören kann, versucht er sich eben selbst daran, ohne zu überlegen, ob er dem Werk gewachsen ist oder nicht. Aber vielleicht würde er den Gedanken als lächerlich von sich weisen, wenn ihm der sachverständige Künstler oder Kritiker das Unsinnige seines Vorhabens vor Augen führen, ihm auch die nötige Anregung und Belehrung geben würde, wie er mit seinen Mitteln der Kunst nützlich sein kann. Der Kampf gegen einen unvernünftigen Dilettantismus ist nicht zuletzt Sa he des Künstlers, weil der Dilettant seine Erwerbsmöglichkeit beeinträchtigt.

Wie schädlich der Dilettantismus wirken kann, soll an einem alltäglichen Beispiel erläutert werden: Die einfachste Art dilettantischer musikalischer Betätigung ist der Gesang, dessen Pflege die Aufgabe der allerorts in Ansehen stehenden Gesangvereine. Je größer ein solcher Verein ist, desto höher steckt er sich das Ziel. Besitzt er einen fähigen Chorleiter, so kann Schönes und Gutes erreicht werden. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß der Verein ohne weiteres befähigt ist, ein kirchenmusikalisches Werk größeren Umfangs oder ein sonstiges, Orchesterbegleitung erforderndes Werk aufzuführen. Dazu gehört auf Seite der Sänger nicht bloß die richtige Einstellung zum ganzen Stil, sondern auch ein Mindestmaß von Gesangstechnik. Der Dirigent aber muß ein Urteil darüber haben, was er den Sängern zumuten darf, was sie leisten können; er muß weiter, wenn er nicht bloßer Taktschläger sein will, von der Technik und Behandlung des Orchesters etwas verstehen, damit dieses nicht unter seiner „Direktion" mit der Stange im Nebel herumfährt. Das ist alles so klar, daß es eigentlich nicht betont zu werden braucht. Wie oft erlebt man aber, daß an und für sich begabte und vom besten Willen beseelte Dirigenten sich selbst und die Leistungsfähigkeit der Mitwirkenden überschätzen! Die Folge sind Aufführungen, bei denen alle Beteiligte, Dirigent wie Dirigierte, einen fortwährenden vergeblichen Kampf gegen die Tücke des Objekts führen. Noch schlimmer ist es freilich, wenn zu der Überschätzung der Kraft Geschmacksverirrungen kommen, wie z. B. den Zusammenhang aufhebende Kürzungen, unnötige Umstellungen, durch welche der Charakter des Werks dermaßen verändert wird, daß es nur noch ein Torso ist.

Frage: Wie ist dem abzuhelfen? Nachträgliche schonungslose öffentliche Kritik reicht nicht aus. Wenn das vorhandene Bedürfnis zur Anhörung besonders von religiöser Musik größeren Umfangs befriedigt werden will, so ist auf dem Lande wenigstens der Dilettant nicht entbehrlich; die Heranholung berufsmäßiger Chor- und Orchesterkörper ist wegen der Kosten nur in beschränktem Maße möglich. Ist aber die Mitarbeit des Dilettanten in Rechnung zu stellen, so wird es Sache des Musikpädagogen sein, auf den Aufführungsleiter den erforderlichen Einfluß zu gewinnen, um die gröbsten Ausschreitungen zu verhüten. Er soll ihm die Wege weisen, wie er in Anwendung des Satzes „In der Beschränkung zeigt sich der Meister" mit den ihm zur Verfügung stehenden Kräften etwas Ersprießliches leisten, an welche Werke er sich hinwagen kann. Mit seinen Vorschlägen zur Ausgestaltung der einzelnen Aufführung wird er zweckmäßigerweise die Angabe verbinden, welche technischen Mindesterfordernisse zu erfüllen sind. Zu solcher Einwirkung eignen sich am besten die *Fachzeitschriften*. Wenn die größeren Musikzeitschriften, die ja auch auf dem Lande weit verbreitet sind, in dieser Weise den Bedürfnissen und Interessen der Provinz Rechnung tragen wollten, würden sie manchem Dirigenten einen Gefallen erweisen. Man hat den Eindruck, als ob dem Musikpädagogen diese Dinge seither viel zu abgelegen erschienen wären, als daß er es der Mühe wert gefunden hätte, sich darum zu kümmern. Wem es aber Ernst ist mit dem Erziehungsgedanken, der darf auch das kleinstädtische Musiktreiben nicht übersehen; denn in letzter Linie ist es wieder das Volk, das den Schaden hat, wenn alles beim Alten bleibt.

*

Erinnerungen und Anekdoten aus dem Leben Karl Reineckes

Zum 100. Geburtstag mitgeteilt von KARL REINECKE (Leipzig-Gohlis)

I. Karl Reinecke und Robert Schumann

Karl Reinecke lernte während seines ersten Aufenthaltes in Leipzig (1843—46) unter zahlreichen anderen bedeutenden Musikern auch Robert Schumann kennen. Es war auf einer Soiree bei dem Musikverleger Friedrich Hofmeister im März 1843, als Reinecke Robert Schumann zum ersten Male begegnete. Obwohl Schumann meist wenig mitteilsam war, zeigte er sich Reinecke gegenüber sehr gütig und sogar gesprächig. Es war ihm jedenfalls zu Ohren gekommen, daß Reinecke nicht nur ein glühender Verehrer seiner damals noch viel geschmähten Werke war, sondern auch als Klavierspieler sich für diese einsetzte, was ihm manchen herben Tadel der Kritik eingetragen hatte. In einem Briefe an seinen Vater J. P. Reinecke (1795 bis 1833) schreibt Reinecke darüber: „Robert Schumann, welcher sonst sehr still ist, war ausnahmsweise gesprächig und forderte mich auf, ihn zu besuchen; er erkundigte sich auch nach Dir . . ." Aus dieser Bekanntschaft entwickelte sich ein Freundschaftsverhältnis, das auch während Reineckes zweitem Aufenthalt in Leipzig, später in Düsseldorf fortgesetzt wurde, und dem erst durch Schumanns Erkrankung ein Ziel gesetzt wurde. Recht lebhaft war ihr Verkehr in Pleißathen, wo sie sich auch oft beim Glase Bier in dem von alters her bekannten Bierrestaurant „Kaffeebaum" (Kleine Fleischergasse 4) trafen. Die Gaststube ist heute noch mit den Bildern von Robert Schumann und Karl Reinecke geschmückt.

Einmal trug es sich zu, daß Reinecke eines Sommerabends nach dem Kaffeebaum ging in der Hoffnung, Schumann dort beim Dämmerschoppen zu finden, kehrte aber um, als er Schumann nicht antraf. Reinecke machte sich wieder auf den Weg nach

seiner an der Ecke der Nordstraße und der Promenade gelegenen Wohnung. Wer Forkels Restaurant gekannt hat, wird sich auch des kleinen, nur zwei Stockwerke hohen, altmodischen Häuschens erinnern. Reinecke war noch in der Plauenschen Straße, als er Klavierspiel hörte. Etwas näher gekommen, erkannte er eins der Klavierstücke, die er am Nachmittag komponiert hatte, und die später als Op. 17 unter dem Titel „Kleine Fantasiestücke" bei Whistling in Leipzig erschienen. Endlich sah er auch sein Zimmer erleuchtet. In seiner Wohnung angekommen, traf er Robert Schumann, der Reinecke zum Dämmerschoppen abholen wollte, am Klavier an. Schumann fand die noch feuchten Notenblätter auf Reineckes Schreibtisch und vertiefte sich sogleich in die Kompositionen, die ihn derart interessierten, daß er sie gleich am Klavier durchspielte. Die reizenden, fein gearbeiteten Fantasiestücke gefielen Schumann dermaßen, daß er Reinecke seine lebhafte Anerkennung aussprach. Bekanntlich zeichnete Schumann später Reinecke auch durch die Widmung seines Op. 72 (Vier Fugen für Klavier) aus. So hörte Reinecke seine Komposition zum ersten Male von Robert Schumann spielen, und wie Schumann sie spielte, braucht wohl nicht gesagt zu werden.

II. Die gestörte Symphonie

Anfang der 60er Jahre erhielt Reinecke — er war schon einige Jahre Gewandhauskapellmeister — den Besuch seines Schwiegervaters, des Rittergutsbesitzers Amtmann Scharnke. Man hatte zu Mittag gespeist, saß gerade noch bei einem Glase guten Weines, den der alte Herr sehr schätzte, beisammen und freute sich auf einen gemütlichen Nachmittag, um so mehr, als man sich viel zu erzählen hatte. Plötzlich klingelte es, und das Dienstmädchen meldet den Fürsten K. Reinecke entschuldigte sich bei seinem Schwiegervater mit dem Bemerken, daß er den russischen Fürsten nicht wieder wegschicken könne, da er ihn für diesen Nachmittag bestellt habe, was ihm ganz entfallen gewesen sei. Hoffentlich sei die fürstliche Symphonie, die ihm der Komponist selbst vorspielen wolle, nicht allzulang. Damit empfahl sich Reinecke. Der Fürst K. hatte kaum angefangen zu spielen, als es stark an der Türe pochte. Ohne auf das „Herein" zu warten, trat der Amtmann Scharnke ein und begann auch gleich mit den Worten: „Guten Tag, Herr Kapellmeister, ich komme, um den Flügel zu stimmen", seine Werkzeuge auszupacken. Reinecke fand sich natürlich sofort in die Situation hinein und erwiderte, daß er doch sehe, daß es jetzt nicht passe. Der vermeintliche Klavierstimmer ließ sich aber nicht abweisen, sondern erklärte, daß er zu dieser Stunde bestellt sei und, wenn er jetzt nicht den Flügel stimmen dürfe, erst in vier Wochen wiederkommen könne. Er nahm das Pult und die Klappen heraus und traf alle weiteren Anstalten, um mit dem Stimmen zu beginnen, was er ganz gut verstand, da er, selbst guter Klavierdilettant, gewöhnt war, seinen Flügel selbst zu stimmen, denn Klavierstimmer gehörten damals zu großen Seltenheiten auf dem Lande. Reinecke bat den Fürsten, die Umstände zu entschuldigen und einige Tage später wiederzukommen. Es waren kaum fünf Minuten vergangen, als man bei einer Tasse Kaffee und einer Zigarre wieder beisammen saß. Die List des alten Amtmann Scharnke war gelungen.

III. Der sechsjährige Karl Reinecke

Karl Reinecke erhielt von seinem 5. Lebensjahr ab bei seinem Vater Joh. Peter Rudolf Reinecke (1795—1883, Seminarmusikdirektor in Segeberg 1844—69) Musikunterricht und zwar im Klavier-, Violin- und Violaspiel. Ein treffliches Bildungsmittel für den kleinen Mann boten die Übungen im Ensemblespiel, zu denen sich jeden Freitag abend eine Anzahl Dilettanten im väterlichen Hause zusammenfanden. Reinecke erzählte in späteren Jahren, daß diese Freitagabende zu seinen schönsten Jugenderinnerungen gehörten, und er als Kind außerordentlich viel von den Darbietungen profitiert habe. Er verdanke den Herren so viel, daß er nicht unterlassen möchte, sie zu nennen. Der erste Geiger war ein Herr Struck, Fischbeinhändler und Gastwirt, ein leidlicher Dilettant, der sich bis zum Vortrage eines Air varié von Bériot verstieg, der zweite Geiger war Herr Windt. Bratschist war Reineckes Vater. Der Cellist hieß Hermann Cordts, des kleinen Karl Reineckes besonderer Freund, mit dem er sich duzte. Er war ein frischer Mensch und witziger Kopf. Reinecke besuchte ihn fast täglich in seiner Steindruckerei, für welches Fach er eine große Vorliebe hatte, so daß er sich als Lithograph versuchte und zwar nicht ohne Geschick. Ein treuer Zuhörer, der niemals ausblieb, war Dr. Schubart, der noch in den 60er Jahren als Arzt in Altona praktizierte. Reinecke erzählte, daß er als Kind dem Vortrag des ersten Quartetts zuhören durfte, nach dem Abendbrot aber zu Bett gehen mußte. Wenn die positiven Leistungen der Herren auch ziemlich mäßig gewesen sein mögen, so übte die unverwüstliche Musik eines Haydn, Mozart und Beethoven einen wahren Zauber auf ihn aus. Zumal, wenn er dann in seinem Bettchen lag und die Klänge aus weiterer Entfernung vernahm, mochte sich manches verklären, und er fühlte sich ganz selig, wenn er die Töne hörte, bei denen er die ersten tiefen Eindrücke der Musik auf Herz und Gemüt empfing. — Als Reinecke einmal als Sechsjähriger dem Vortrage eines Haydnschen Streichquartetts zuhörte, entstand plötzlich eine Disharmonie. Man begann an einer bestimmten Stelle von neuem; stets aber entstand dieselbe Disharmonie, die sich niemand der Mitwirkenden erklären konnte. Da meinte das kleine sechsjährige Bürschchen, in der — geschriebenen — Violoncellstimme fehlten an einer bestimmten Stelle 4 Takte Pause. Man lachte zuerst darüber. Auf Anregung des Dr. Schubart, der darauf hinwies, daß man bei Kindern selbst im zarten Alter schon ganz enorme musikalische Veranlagung beobachtet habe und an Mozart erinnerte, probierte man aber dennoch, und es stellte sich die Bemerkung des sechsjährigen Karl Reinecke als richtig heraus. Der Vater Karl Reineckes war sich nun darüber klar, daß er seinen Sohn zum Musiker zu erziehen habe und erteilte ihm von nun an auch Unterricht in der Theorie.

IV. Reinecke als Roulettespieler

Es mochte Ende der 40er Jahre des vorigen Jahrhunderts gewesen sein, als Liszt in Baden-Baden ein Konzert gab und in der ihm eigenen herzgewinnenden Liebenswürdigkeit den damals noch jungen Reinecke zur Mitwirkung in diesem Konzert aufforderte. Am Vormittag nach dem Konzertabend wollte man weiterreisen und traf sich in dem Hotel, von dem aus die Postkutsche abfuhr. Da noch geraume Zeit bis zur Abfahrt war, sahen Liszt und Reinecke dem Roulettespiel im Spielsaal zu, der sich im 1. Stockwerk des Hotels befand. Liszt forderte Reinecke mit den Worten: „Enfin, lieber Reinecke, so setzen Sie doch einmal einen Louis d'or" auf, sich am Spiel zu beteiligen, welcher Anregung Reinecke folgte. Plötzlich ertönte das Posthorn, und Reinecke geht zum Fenster, um den Postillon zu fragen, wieviel Zeit noch bis zur Abfahrt sei. Kaum an den Spieltisch zurückgekommen, nimmt Liszt ihm den Hut vom Kopf und bedeutet ihm, schnell den Haufen Geld und Banknoten einzustreichen. Der Gewinn soll, in Markwährung umgerechnet, etwa 50 000 Mk. betragen haben. Reinecke hatte in völliger Unkenntnis des Spieles auf eine Zahl statt auf rot oder schwarz gesetzt. Die Zahl gewann. Da Reinecke, der zum Fenster getreten war, den Gewinn nicht einstrich, nahm der Croupier an, daß er den ganzen Gewinn nochmals auf die glückliche Zahl setzen wolle, und das Spiel ging weiter. Die Zahl gewann abermals, und in diesem Augenblick kam Reinecke an den Spieltisch zurück. Liszt meinte dann, Reinecke wäre ein vorzüglicher Klavierspieler, aber ein noch vorzüglicherer Roulettespieler.

V. Die Frackbekanntschaft

Der später als Beethoven- und Schumann-Biograph bekannt gewordene Wilhelm Josef von Wasielewski, der zu den ersten Schülern des Leipziger Konservatoriums gehörte, war von Ferdinand David bestimmt worden, in der ersten öffentlichen Prüfung Ostern 1844 zu spielen. Bei aller Freude hierüber, geriet er doch in Verlegenheit, denn er besaß keinen Frack, in welchem die solospielenden Schüler in der öffentlichen Prüfung aufzutreten pflegten. Auch war die Zeit zu kurz, um sich noch einen anfertigen zu lassen. Der Frack eines Mitschülers, an den er sich in seiner Verlegenheit gewendet hatte, war zu eng. Da meinte der Kommilitone, daß er hier einen Freund habe, dessen Frack ihm besser passen würde. Auf Wasielewskis Frage, wer das sei, lautete die Antwort: „Mein Landsmann, der Pianist Karl Reinecke". Wasielewski erwiderte, daß es ihm unschicklich erscheine, bei einem Künstler eine Kleideranleihe zu machen, der schon im Gewandhaus auftrete und den er gar nicht kenne. „O, das tut nichts", sagte der Freund, „Reinecke ist ein lieber, prächtiger Kerl, der gern Gefälligkeiten erweist. Wir wollen doch gleich zu ihm gehen, er wohnt mit mir auf ein und demselben Flur." Reinecke entsprach gern dem Anliegen, und sein Frack paßte, wie angemessen, so daß Wasielewski nun mit seinem Kommilitonen in die Schranken treten konnte. — „Wertvoller aber als dies", so sagte Wasielewski später, „war der Umstand, daß sich aus der auf so absonderliche Art mit Reinecke gemachten Bekanntschaft ein Freundschaftsbündnis entwickelte, welches, auf gegenseitiger Schätzung und Sympathie beruhend, mehr als ein halbes Jahrhundert fortbestanden hat."

*

Das Prager Musikfest

Man mag über den Wert der Musikfeste denken wie man will, eines — es klingt zynisch — bringen sie mit sich: Zeitersparnis. Werke, die man nur im Laufe der Jahre an verschiedenen Orten hören könnte, werden hier konzentriert in wenigen Stunden — oder wie in Prag — in vierzehn Tagen genossen. Ein Fest der tschechischen Kunst leitete das Fest der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" ein, am Schlusse standen Aufführungen deutscher Institute.

Qualitativ waren in den internationalen Konzerten die Slawen an der Spitze. Mag es an der Auswahl liegen, ist es ein Zeichen der Zeit, diese Beobachtung ist jedenfalls feststehend.

Nach einer Reverenz vor *Friedrich Smetana*, folgte die „Symphonietta" von *Otokar Ostrcil*, die insofern trefflich gewählt war, als mit diesem Werk ein typisches Stück der tschechischen Moderne gezeigt werden konnte. Eine Kunst, die soweit internationalisiert ist, daß sie sich ohne jede folkloristische Färbung der mitteleuropäischen Musik einfügt, und doch von dieser Moderne absticht durch die Milde ihrer Mittel. Charakteristisch für diesen Künstler wird sie dadurch, daß ihr Schwerpunkt im Gedanklichen liegt, im strengen Aufbau und in der Konzessionslosigkeit der Erfindung, die im Scherzo eigenartige Wendungen trägt in einer orchestral ganz transparenten Gewandung. Sein Landsmann *Josef Suk* kann heute schlechtweg als der führende Kopf unter den jüngeren tschechischen Musikern angesehen werden. Seine symphonische Dichtung „Lebensreife" hat mit voller Berechtigung den Haupterfolg davongetragen. Wir empfinden alle das Außerordentliche dieser Schöpfung, die wie sämtliche Werke dieses Meisters aus einem tiefen Einsamkeitsgefühl entsprießt. Die Melodik ist zweifellos unmittelbar aus dem Volkstum geboren, doch sind die Merkmale der Bodenständigkeit in den Linien genau so wenig zu entdecken, wie etwa slawische Rhythmen. Trotz sehr komplizierter Arbeit bleibt die Partitur durchsichtig, die Proportion der Instrumentalgruppen derartig ausgewogen, daß auch bei stärksten Temperamentwogen eine gewisse Zartheit charakteristisch wird; nur das breite Aussingen weist auf einen Lyrismus hin, der hierzulande auch in Dichtkunst und Malerei das Wesen umschreibt. *Igor Strawinskys* „Chant du rossignol", von *G. A. Witkowski* mit Unbeholfenheit dirigiert (warum wurde Zemlinsky nicht eingeladen?), mußte leider unplastisch, zerfahren und stilistisch unkenntlich die Wirkung verfehlen, die sonst diesem raffiniert gebauten Werke entströmt. Violinkonzerte von *K. Szymanowski* und *S. Prokofieff*: das letztgenannte durch urtümliche Wesensart und Gestaltungskraft von dem feiner ziselierenden und kultivierteren polnischen Opus unterschieden, hier hat *Alma Moodie*, dort *E. Szigethi* Leistungen bewundern lassen, die das Reinvirtuose in jeder Hinsicht übertrafen.

Über deutsche Musik zu schreiben bietet sich leider keine Gelegenheit, da keine zur Aufführung kam. Lag es an der Jury oder an den eingereichten Werken? Die folgenden Jahre werden da Klarheit bringen. Des Balten *Eduard Erdmann* II. Symphonie hat die phantastischen Merkmale in sich, die die Jugend des deutschen Musikgebietes auszeichnet und brandmarkt. Denn diese Gebilde haben viel Zerquältes und Müdes, Zeichen der Zeit, und doch mit einem Ethos, das über jeden Zweifel erhaben ist, was von manchen der romanischen Werke nicht ohne weiteres behauptet werden kann; außerdem tobt sich die Besessenheit eines furorartigen Künstlertums in dieser Komposition aus, die unlogisch in einer Verklärung verhaucht. Der Wiener *K. Horwitz* weiht den Manen Gustav Mahlers Orchesterlieder „Vom Tode", die ebenfalls echt und durchempfunden sind, gründlich gearbeitet, aber doch nur in der Materie haften. Diese Lieder und der Psalm *E. Blochs* für Bariton und Orchester, der mit der gewohnten glühenden bombastischen Theatralik aufwartet, wurden von J. Chodounsky in entsprechender Weise wiedergegeben. Wenn die französischen Werke *A. Roussels* Symphonie, *Florent Schmitts* Bacchanale aus der Suite „Antonius und Kleopatra" von physiognomielosem Artistentum zeugen, *A. Honneggers* Symphonischer Scherz „Pacifique 231" von einer beispiellosen Beherrschung der Mittel (er illustriert eine anfahrende Lokomotive vom Typ „Pacifique Marke 231 für Gütereilzüge"), so haben die Italiener *V. Rieti* mit einem „Concerto per orchestra" und *G. F. Malipiero* mit „Impressioni dal vero III" einen Naturalismus an den Tag gelegt, der hinsichtlich der tonalen Einfälle und ihrer instrumentalen Verwirklichung an den Grenzen echter Kunst mit halsbrecherischen Bewegungen balanciert. Auch dies ist aus dem Volkstum zu begreifen, aber nicht immer zu entschuldigen. Genau so wie die breite Anlage der Symphonie des Engländers *A. Bax*, die der schmetternde und dröhnende Inhalt nicht rechtfertigen konnte; Bax' Stärke liegt außerhalb des Symphonischen. Schließlich nenne ich außer dem schon zitierten Dirigentennamen die übrigen: *A. Casella* als Virtuosen, *G. Fitelberg* und *F. Reiner* als Routiniers (letzterer im übeln Sinn), *R. Schulz-Dornburg* mit außerordentlich intensiver Einfühlungskraft (nur die Bewegung stört) und *W. Falich*, der mit Temperament und Kunstverstand sein Orchester leitet, das in der Kunst der Nachschöpfung allen Werken und den Intentionen der verschiedenen Führer mehr als gerecht wurde.

Selbständige Feste gliederten sich an, von Dimensionen, die das Alltägliche in jeder Hinsicht übertrafen. Das Deutsche Theater kam mit Ur- und Erstaufführungen, das Tschechische Nationaltheater mit einem großartigen Smetana-Zyklus, dem sich vor allem moderne tschechische Opernkomponisten hinzugesellten. Grundsätzlich kann gesagt werden, daß die tschechischen Aufführungen auf Grundlage einer volksbewußten zielhaften Propaganda sich aufbauten, die deutschen Theaterveranstaltungen die Modernität in den Vordergrund rückten und ein wenig die Sensation. Der Gesamtzyklus der Smetana-Opern im Nationaltheater steht auf europäischem Niveau. Das Triumvirat des

Dirigenten *Ot. Ostrcil,* des Regisseurs *F. Pujmann* und des Malers *F. Kysela* hat hier einen Stil komponiert, der vom überkommenen Realismus weit abweicht, der die musikalischen Schönheiten konzentriert beleuchtet und bühnenmalerisch das Lyrische mehr betont, als das Architektonische. Eine Streitfrage, ob die Vergangenheit smetanatreuer war, aber fraglos, das Bild der Oper entspricht heutigem Zeitgefühl. In charakteristischer Auswahl gab die neuere Produktion mit *L. Janaceks* „Kata Kabanowa", *J. B. Foersters* „Eva" und *O. Zichs* „Schuld" den Stand der gegenwärtigen Opernkunst, die einen farbenfrohen Temperamentsmusiker neben einen Idylliker und einen nachdenksamen Verstandesmenschen stellt; *A. Dvorak* war mit „Rusalka" vertreten, *Zd. Fibich* mit „Pelops Brautwerbung" mit sehenswerter Stilausstattung, die den musikalischen Zügen neue Wesenheit verlieh.

Das Deutsche Theater, das mit bodenständiger deutscher Opernkunst nicht blenden konnte, hat kraft der geistigen und persönlichen Einstellung seines Opernchefs *A. Zemlinsky,* das seit vielen Jahren als unaufführbar geltende Monodram „Erwartung" [1] von *A. Schönberg* als einzige Bühnenuraufführung herausgebracht. Der Text von Maria Pappenheim stellt eine Einzelfigur auf die Bühne, in der in einer kurzen Zeitspanne alle Regungen menschlichen Gefühls eine Expression von außerordentlicher Stärke erleben. Angst, Schrecken, Verzweiflung, Schicksalsergebenheit, Zorn und Ekstase ist da konzentriert und die Musik versucht in einem orchestralen Pierrot Lunaire-Stil mit starkem Willen die musikalische Psychologie zu geben: ohne thematische Arbeit, mit dem Streben in dem kaleidoskopartigen Motivengewirr durch immer wieder neue Erfindung den krassen Wechsel der seelischen Situationen einzuholen. Der Eindruck bei den Musikern war stark, ohne daß man sich verhehlt hätte, in den letzten fünfzehn Jahren in Kammermusik, Symphonie und Oratorium technisch Ähnliches schon erlebt zu haben. Das Elite-Publikum klatschte mit einem der Komik nicht entbehrenden Enthusiasmus, der durch eine salonfähige, dem Stücke voraufgehende Ansprache des Theaterdirektors seine moralische Triebfeder erhalten hatte. Die unerhörte Leistung A. Zemlinskys, der Gutheil-Schoder und des sich selbst übertreffenden Orchesters büßte durch diese Beifallsbezeigungen nicht das Geringste ein. Die deutsche Uraufführung von *M. Ravels* Singspiel „Die Spanische Stunde" (unter Erich Stekel, Regie Louis Laber), die den Abend beschloß, hat die voraufgehende starke Spannung — fast möchte ich sagen — harmlos zerstäubt.

Die langen Reihen der Propagandakonzerte boten Abwechslung. A. Zemlinsky machte mit seiner „Lyrischen Symphonie" [1] zum ersten Male bekannt, eine Folge von instrumental verbundenen symphonischen Liedern (nach Tagore), die geistig in der Nachbarschaft Mahlers stehen, aber gebunden durch die Dichtung, in Melodie und Form viel Eigentümliches haben. *A. Schönbergs* Bearbeitung Bachscher Choralvorspiele gibt gewiß ein Schulbeispiel, wie man etwa zu experimentellen Zwecken Orgelchoralvorspiele instrumentieren könnte, eine unbedingte Notwendigkeit zu deren Aufführung war nicht vorhanden. Die tschechische Philharmonie reproduziert gemeinsam mit dem Staatskonservatorium (dessen Sonderkonzert ich nicht beiwohnen konnte) unter V. Falich den Smetana-Zyklus „Mein Vaterland" mit großem Wurf, glänzenden Effekten und turbulenter Wirkung. Von jungen deutschen Komponisten der Tschechoslowakei war in Kammerkonzerten Belangvolles zu hören. Im „Verein für Privataufführungen" ein neues Klaviertrio von *Fidelio Finke,* in einiger Distanz *Erwin Schulhoff* mit einer vierten Klaviersonate. Finkes Tendenz zur Wirklichkeit ist hier auffallend (da einzelne seiner vorhergehenden Kompositionen sie vermissen ließen); insbesondere ein erster Satz, der mit unaufhaltsamem Impetus vorwärtsstürmt und wie aus einem Guß geformt ist; das musikalische Grundgefühl ist herb, aber lebendig und stark intensiv, die Steigerungen, soweit sie nach innen zielen von hysterischer Leidenschaft, die Kontraste wild, die Melodik abrupt. Über die quälende Unruhe und Selbstzerfleischung des Mittelsatzes zu einem an rhythmischen Explosionen reichen Schlußsatz der Klanglichen mit Merkwürdigkeiten interessiert. Den starken Beifall konnten mit Recht zu gleichen Teilen auch die Spieler Franz Langer, Willy Schweyda und Max Alt für sich in Anspruch nehmen. Schulhoffs Klaviersonate geht stilistisch unmittelbar mit seiner Violinsonate, die er ebenfalls anläßlich des Musikfestes mit der bekannten Geigerin *Erwine Brokes* brillant spielte (auf ihrem Programm waren noch bemerkenswerte Violinsonaten von E. Axmann und E. Goossens). In beiden Schulhoff-Kompositionen steht das Spielerische im Vordergrund, Klarheit, rhythmische Finesse und ein Abwechslungsreichtum, der entgegenkommt. Bei der Fruchtbarkeit Schulhoffs ist noch manches zu erwarten. *B. Weigls* Liederzyklus trägt alle Merkmale von großer Gemütstiefe in sich. *V. Ullmanns* Klavierlieder ist viel neuartiger, aber immerhin gefesselt von dem Sprechschatze Schönbergs. „Neueste" Musik ließen die Schüler aus der Kompositionsschule der regsamen Deutschen Akademie für Musik hören. *Czapka, Färber, Franz* und *Pisarowitz* sind die neuen Namen. Nach vierzehntägigem Musikgenuß fuhren die Gäste weiter — zum Frankfurter Tonkünstlerfest.

Gute Übersichten über das Werden der modernen tschechischen Kammermusik von *Vit. Novak* bis *K. B. Jirak* gab der „Verein für moderne Musik" (Spolek). — Das „Böhmische Streichquartett" interpretierte die Werke, dann der „Verein zur Pflege des Liedes" (Spolek pro pestováni pisne), der an zwei Abenden die Liedevolution vor Augen führte, in der mir *B. Vomacka* eine besondere Rolle zu haben scheint. Der „Prager Lehrergesangverein" hat in der Art der Erfassung der Musik, der geradezu dramatischen Interpretation, besonders bei *Janacek, Foerster* und Kricka die Zuhörerschaft mitfortgerissen. *Alois Haba* ist es gelungen, nach einem informativen Vortrag über das Prinzip der Vierteltonmusik auf dem neuerbauten Vierteltonflügel der Firma Foerster in Georgswalde (über den gelegentlich zu sprechen sein wird) seine Theorien praktisch zu zeigen. Der Pianist, der als erster die so gesetzten Tonwerke auf dem neuartigen Instrument studierte und vorführte, heißt J. Herman.

Dr. *Erich Steinhard.*

*

Epilog zum Prager Musikfest

Keine kritische Analyse ist hier beabsichtigt, nur die Wiedergabe einiger allgemeiner Eindrücke, „Impressioni dal vero", wie der Titel einiger blutleerer Stücke Malipieros, die zur Aufführung kamen, heißt, Eindrücke der Wirklichkeit. Zwei Veranstaltungen liefen in Prag parallel, vielmehr sie überkreuzten sich und hemmten einander auf Schritt und Tritt. Die eine, die tschechische, als Zentenarfeier von Smetanas Geburtstag beginnend und mit einem Panoramarundblick über die ganze tschechische Produktion endigend, die zweite die ersten Orchesteraufführungen der Internationalen Gesellschaft für neue Musik. Immerhin, beide hatten ein internationales Publikum geladen, das fast zur Gänze deutsch oder deutschsprechend war. Immerhin, auch die tschechische Musik von heute kann ihren deutschen Anteil, der in der Person Zemlinskys und in seinem Theater und in der Musikakademie weithin sichtbar verkörpert ist, nicht ganz unterschlagen, obwohl man für ihn in diesem wochenlang dauernden Fest nicht mehr als zwei Abende und diese an letzter und ungünstigster Stelle zur Verfügung hatte. Aber es war schlimm, zu sehen, wie auf die Sprache der Gäste vielfach zu wenig Rücksicht genommen wurde, schlimmer,

[1] Klavier-Auszug Univ.-Edition, Wien.

zu vernehmen, daß es gnaden- und ausnahmsweise erbeten werden mußte, in den heiligen nationalen Hallen des städtischen Konzertgebäudes ein Stück, ein einziges, in deutscher Sprache singen zu dürfen, am schlimmsten aber war es, den geschätzten Professor Förster, der sein halbes Leben lang in deutschen Städten gewirkt und gelehrt hat, die offizielle Smetana-Festrede in einem Französisch halten zu hören, das viel eher tschechisch war. Was freilich alles nicht verhindern konnte, daß die wichtigsten Ereignisse des tschechischen Festes die deutschen Aufführungen von Zemlinskys lyrischer Symphonie und Schönbergs Monodram „Erwartung" gewesen sind.

Waren die Tschechen Gastgeber der internationalen Gesellschaft und hatten sie in ihrer eigenen Veranstaltung den denkbar größten Spielraum, ihre einheimische Musik zur Geltung zu bringen, so war es doppelt wunderlich, daß ihnen ein so bedeutender Raum auch in den drei internationalen Konzerten reserviert werden mußte. Auch hier Smetana mit seinem nachgelassenen wertlosen „Prager Karneval", dann eine riesige fünfsätzige Sinfonietta von Ostrcil, die mit neuer Musik von der Art, wie die internationale Gesellschaft sie gern ausschließlich gelten lassen möchte, aber schon gar nichts zu tun hat, so daß auf diesem Boden bloß das große symphonische Gemälde „Reife" von Joseph Suk für die Bedeutung der tschechischen Musik, dies freilich mit vollem Gelingen, eintreten konnte. Zeigt sich hier schon die Neigung oder der Zwang zu Konzessionen, die den Programmen der Internationalen Gesellschaft seit jeher ihr zwiespältiges Gepräge geben, so bleibt es weiterhin auffallend, mit welcher Regelmäßigkeit dieselben Nationen dieselben Namen präsentieren und wie im Internationalen das Nationale, zumal in Form der englisch-französischen Entente, dauernd überwiegt. Während Oesterreich lediglich mit Horwitz' „Vom Tode" und Deutschland mit der zweiten Symphonie Erdmanns, der übrigens nicht einmal gebürtiger Reichsdeutscher ist, vertreten war, hatte man Platz für die trostlos langweilige dreisätzige Symphonie von Roussel, für Florent Schmitts so langes wie unbedeutendes Bacchanal, für Honeggers aufgeblasenen Witz, der Fauchen und Stampfen, Dampfen und Pfeifen einer Pazifikexpreßlokomotive, und zwar der mit der Nummer 231 (!) musikalisch zu schildern für nötig hält, und schließlich für die Monstrosität einer viersätzigen Symphonie von Arnold Bax, die man ebensogut als Boxkampf zwischen Pauke einerseits und Tutti andererseits bezeichnen könnte. Sieht man von den Werken von Bloch (Psalm) und Horwitz, die ja längst gedruckt sind, und Strawinskys „Chant du rossignol" ab, dieses eine Unmöglichkeit in der genauen Uebertragung von der Bühne auf das Konzertpodium unter Verlust der Gesangstimme, doppelt unmöglich durch den unmöglichsten Dirigenten, so bleiben als neuer Gewinn lediglich Prokofieffs und Szymanowskys Violinkonzerte zu buchen. Stellt dies jedoch die Ausbeute eines Jahres und die Auslese von fünfzehn Nationen dar, so wird man die geheimnisvolle Arbeit einer auf geheimnisvolle Weise ernannten Jury schwerlich billigen können. (Wozu übrigens zu bemerken ist, daß es auch Ortsgruppen geben soll, die abseits der Oeffentlichkeit und der interessierten Musiker sich selbst ernennen und nicht mehr als eine Tischgesellschaft einiger guter Freunde sind.)

Aber die Internationale Gesellschaft ist bekanntlich für das Neue und vor allem für den Fortschritt, für jenen abgebrauchten politischen Begriff, der in der Kunst keine Existenzberechtigung hat. In der Einführung zur Symphonie von Bax in der offiziellen Festschrift wird der alten Symphonieform gnädig auf die Schulter geklopft und ihr ausdrücklich zugebilligt, noch nicht ganz tot zu sein. Da nämlich neuestens auch „fortschrittliche Musiker wie Strawinsky, Goossens, Roussel und Bliß sich auf Abenteuerfahrten im Bereich der Symphonie begeben haben". Und dazu die höchst ergötzliche Bemerkung: „die Rückständigen sind wir ja nicht verpflichtet, zu nennen"!! Es muß der Teufel sein, sagt Grabbe, denn er paßt nicht in unser System. — Muß man es wirklich noch wiederholen, daß es in der Kunst keine Parteien gibt, sondern nur Künstler, daß jede gute Musik neu ist, aber nicht jede neue gut, daß es nur gekonnte und nichtgekonnte, inspirierte und nichtinspirierte, eigene und nachgeplapperte Musik gibt, daß man daher nicht Namen für Musikfestprogramme auszuwählen hat, sondern Werke. Werke, die den einzelnen Sektionen anonym eingereicht und von denen die ausgewählten ebenfalls anonym der internationalen Jury weiter empfohlen werden sollten. Vielleicht würde dann etwas mehr Abwechslung in die Programme kommen, vielleicht würden sie sogar wertvoller werden, auf die Gefahr hin, daß sie Namen von „Rückständigen" enthielten, die man heute zu nennen nicht verpflichtet ist.

Das künstlerische Gesamtergebnis eines Festes, wie dieses war, ist äußerst gering und man hat schon angesichts der Nachlässigkeit, mit der mancher im allerletzten Moment erschienene Dirigent seine Aufgabe ansieht, fast den Eindruck, daß es auf dieses Resultat viel weniger ankommt als auf die Pflege persönlicher und vor allem geschäftlicher Beziehungen. Nicht mit Unrecht dürfte ich von der „Prager Musikbörse" sprechen und mir einen knappen Bericht ersinnen, der etwa so zu lauten hätte: großes Angebot an moderner Musik bei sinkender Aufnahmsfähigkeit des Marktes und fallenden Kursen. Verleger drücken durch Leerabgaben. Rege Nachfrage nach internationalen Dirigenten. Stimmung lustlos, Kritik — flau!

Dr. *R. St. Hoffmann.*

*

Zusatz der Schriftleitung. Dem Vorstand und dem Musikausschuß des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sei diese Betrachtung Dr. R. St. Hoffmanns — der sicherlich ebensowenig wie ich in einem engen Nationalismus befangen ist — freundlichst zur Kenntnis gebracht. Wenn man auf den durchaus begrüßenswerten und notwendigen Musikfesten der Internationalen Gesellschaft die deutschen (reichsdeutschen und deutsch-österreichischen) Komponisten derartig vernachlässigt sieht, ist es doppelt bedauernswert, feststellen zu müssen, daß auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest die *deutschen* Tonsetzer in beschämender Minderzahl vertreten waren. Wäre der A.D.M.V. keine Standesvertretung, wäre er nicht der alle deutschen Musiker umschließende Interessenverband, dann ließe sich über das diesjährige Programm streiten. So aber war es ein Hohn für die schwer ringenden deutschen Künstler. — Man sehe sich das Programmheft des diesjährigen Schweizerischen Tonkünstlerfestes in Schaffhausen an: Komponisten wie Ausführende sind ausschließlich Schweizer. Die Schweiz braucht uns in musikalischen Dingen kein Vorbild zu sein; zudem geht über sie wie über die meisten Länder eine starke nationalistische Welle. Aber fragt man den Vorstand nach dem Grund, warum er nicht einen einzigen deutschen Komponisten heranzieht, so würde er sich erstaunt erkundigen, was der auf dem Schweizer Tonkünstlerfest solle — und fragte man weiter, warum man nicht einen deutschen Instrumentalisten oder Sänger engagiert habe, so würde er erwidern, daß man in der Schweiz selbst genug tüchtige Reproduzierende habe, die einem zudem näher ständen. Der Allgemeine Deutsche Musikverein wird und braucht sich niemals auf diesen allzuengen Standpunkt zu stellen und das ist gut so. So falsch es aber wäre, auf einem Kammermusikfest wie dem Donaueschinger sich einseitig auf deutsche Schöpfungen festzulegen, so falsch ist es, das Tonkünstlerfest seiner eigentlichen Bestimmung als einer Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und einer Uebersicht über die Schöpfungen *deutscher* Komponisten zu entziehen. *Hugo Holle.*

Die nordische Musikwoche in Heidelberg

Es war eine dankenswerte Aufgabe, der sich Stadt und Universität Heidelberg unterzog, in einem Zyklus von Veranstaltungen einen Einblick in das Schaffen der zeitgenössischen nordischen Komponisten zu geben. Besonders muß Universitätsmusikdirektor Dr. *H. M. Poppen* Dank gesagt werden, daß er durch Auswahl und Zusammenstellung des Programms einen klaren, übersichtlichen und bleibenden Eindruck übermittelte. Schon äußerlich sorgte man für die eigentümlichste Interpretation der Werke dadurch, daß man viele der Komponisten als Leiter herbeirief. Außerdem wurden die hauptsächlichsten Solistenpartien durch nordische oder mit dem nordischen Leben verwachsene Künstler ausgeführt.

Die nordische Musik geht einen zu unserer eigentümlich diametralen Weg. Sie steht noch auf dem von unseren Romantikern vorbereiteten Boden. Das ihr eigentümlichste Gebiet ist das Genre. Wo wir hinblicken, finden wir nationale Elemente. Realistisches und Nationales vereinigt sich zur Programmusik. Dieselben Ideen spielen hier mit, welche einst die Entstehung der neudeutschen Schule förderten. Uns ist dies alles weiter zurückliegend. Daneben bemerken wir bei den nordischen Komponisten eine gewisse zurückhaltende Scheu. Es geht ihnen das ungebundene Sich-loslassen-können, das wir in unserer heutigen musikalischen Produktion finden, ab. Nur unter diesen Reflexionen können wir in dieser restlos auf Klang aufgebauten Musik der Nordländer Befriedigung finden.

In zwei Orchesterkonzerten, einem Kirchenkonzert, einem Kammermusikkonzert, einem Sonatenabend und einem Liedermorgen wurde ein Überblick über das Schaffen der nordischen Komponisten gegeben. Die Dänen waren hauptsächlich durch ihren stärksten Repräsentanten *Carl Nielsen* mit der Orchestersuite aus der Musik zu „Aladdin“ und dem „Hymnus amoris“ für Soli, Chor und Orchester vertreten. Auch *N. O. Raasted* erscheint besonders in seiner Messe für Chor a cappella als geschickter Techniker und erfindungsreicher Musiker, der sich seinen Stil an Palestrina geschult hat. Weniger eigen geben sich *J. L. Emborg* mit seinem an barocke Faktur angelehnten Concerto für Orgel, Klavier und Streichern und *Rudolf Bergh* mit a cappella-Gesängen und einige Liederkomponisten, auf die einzugehen zu weit führen würde.

Wie stark die Norweger noch in den Bahnen Griegs und Svendsens wandeln, zeigte eine in ihrem nationalen Kolorit reizvoll erfundene Musik für Orchester „Norwegiana“ von *Sverre Jordan*. Auch *Grieg* und *Sinding* waren vertreten: Ersterer mit zwei für sein Schaffen nicht sehr bezeichnenden Psalmen für Chor a cappella, letzterer mit einigen Liedern, unter denen auch schwache nicht fehlten.

Einen starken Eindruck konnten die Finnländer hinterlassen mit der Symphonie Nr. 5 in Es dur und dem Streichquartett in d moll von *Jean Sibelius*. Eine fleißige Arbeit und geschultes Können steckt in der Sinfonietta von *Robert Kajanus*. Auch *Toivo Kuula*, der mit einer Sonate für Klavier und Violine, ferner mit einem Ave Maria für Alt und Orgel vertreten war, ist ein Musiker von starker Erfindungsgabe.

Die weitaus stärkste Entwicklung hat die Musik in Schweden erlangt. Auch hier fiel z. B. bei der III. Symphonie von *Kurt Atterberg* die nationale Färbung der Thematik stark auf, wenn er auch in der Harmonik viele Anlehnungen an südliche Muster zeigt. Bewunderungswürdig ist hier, wie er bis zur letzten Konsequenz seine programmatischen Gedanken durchführt. Erwähnt seien noch Orchesterlieder und Sonetten für Frauenchor und Klavier von *Lill Erik Hafgren* und die Notturnos für Sopransolo und Orchester von *Ture Rangström*, die an manchen Stellen urwüchsige Erfindungsgabe an den Tag legen.

Das verstärkte städtische Orchester hat wieder gezeigt, wie gut es auf die Intentionen fremder Dirigenten einzugehen versteht. *Karl Nielsen, Kurt Atterberg, Lill Erik Hafgren* und *Robert Kajanus* verstanden es ihren Werken die persönliche Note aufzudrücken. In erster Linie sei Dr. *H. M. Poppen* hervorgehoben, auf dessen Schultern die Hauptvorbereitung der Musikwoche lag, und der mit dem verstärkten Bach-Verein-Knabenchor und der Madrigalvereinigung sich begeistert für die Sache einsetzte. Besonders die Madrigalvereinigung hat den auf dem Programm stehenden a cappella-Chören zu klangschöner Wiedergabe verholfen. Auch *Paul Radigs* Dirigentenleistung sei lobend erwähnt. Unter den Solisten stehen *Lilly Hafgren-Dinkela* (Berlin), Dr. *Wolfgang von Zeuner-Rosenthal* (Leipzig) und *Gunnar Graarut* (Berlin) obenan. In *N. O. Raasted* (Odense) hörten wir wieder einen Organisten mit farbenreicher Registrierkunst. Um die Kammermusik machte sich das Amar-Quartett-Frankfurt verdient. Dr. *I.*

*

Kammermusik Laubach 1924

Die Kammermusikfeste, welche im Jahre 1923 unter der Förderung des Grafen *Georg Friedrich* zu Solms-Laubach zum erstenmal im gräflichen Schloß in Laubach stattfanden und in größerem Maßstab mit besonderer Berücksichtigung der modernen Musik weitergepflegt werden sollen, erlebten am 5. u. 6. Juli d. J. ihre erste Wiederholung. In zwei Abendkonzerten brachte das *Drumm-Quartett* aus Darmstadt Brahms' Op. 67 und in äußerst feiner Stilisierung Op. 18, No. 5, das Harfenquartett und das cis moll-Streichquartett, Op. 131 von Beethoven zu Gehör. In Bachs Solo-Sonate No. 1, g moll überraschte Konzertmeister *Otto Drumm* neben vollendeter violinistischer Kultur durch eigenartige subjektive Auslegung des strengen Bach-Stils. Mit schwungvoller Begeisterung setzte sich die klanglich und musikalisch auf bemerkenswerter Höhe stehende Spielervereinigung in einer Morgenfeier für *Wilhelm Petersens* zweites Streichquartett in einem Satz ein, ein ehrlich gewolltes Werk, welches durch meisterhafte thematische und kontrapunktische Arbeit besticht, leider aber in der dauernden Ekstase seiner Stimmungen nirgends zu einem Ruhepunkt gelangt. Den Schluß bildete *Paul Hindemiths* C dur-Streichquartett Op. 16, das trotz seines abfallenden letzten Satzes, dessen Thematik stellenweise gewagt und problematisch bleibt, sich doch bereits wieder merklich in den Bahnen beherrschter Form bewegt und mit seiner manchmal genialen Satzkunst heute kaum noch einen Anlaß zur Entrüstung bieten dürfte. Zwischen den beiden atemversetzenden Werken schlagen sich unbeschwert und tänzelnd die graziösen melodischen Gebilde von *Julius Weismanns* „Phantastischem Reigen“ für Streichquartett, die leider durch ihre lyrische Gleichförmigkeit auf die Dauer etwas ermüden.

Dr. *H. R.*

KLEINE MUSIKBERICHTE

Aalen. Aus kleinen Anfängen hervorgegangen, bildet heute das vor einem Jahr durch F. W. Karl gegründete und geleitete Collegium musicum vermöge seiner besonderen Eigenschaften den Mittelpunkt aller musikalisch bedeutsameren Veranstaltungen. Die Konzerte des Collegium musicum haben sich nicht nur durch ihre nach musikhistorischen Gesichtspunkten sorgsam ausgewählten Programme, sondern auch durch die eindringliche Art und Weise ihres Musizierens als vorbildliche Vermittler musikalischer Kultur erwiesen. So wurden in systematischer Folge in den allmonatlichen Veranstaltungen des Collegium musicum Klavier- und Kammermusik von der vorklassischen Zeit bis zu den Romantikern den Hörern dargeboten. Eine knappe musikästhetische Einführung geht jedesmal dem eigentlichen Vortrag der Werke voraus und bil-

det mit deren Wiedergabe zusammen ein organisches Ganzes. Im Nachfolgenden mögen einzelne Programme mit den Ausführenden kurz genannt werden: *Joh. Seb. Bach,* Konzert f moll für 2 Klaviere; Konzert C dur für 3 Klaviere; Tripelkonzert für Flöte, Violine und Klavier in a moll, Flötentrio G dur; in einem Kantatenabend die Kantaten: Sehet, wir gehen hinauf; Mein Gott, wie lang und Gottes Zeit (Actus tragicus). Solisten: Meta Sindlinger (Sopran), Marta Fuchs (Alt), Meinrad Streißle (Tenor) und Fritz Haas (Baß); Streichquartett: Anne Kloß, Else Kurz, Elis. Härtlein und Walter Reichardt; Oboe: Hermann Stephan, alle aus Stuttgart; Orgel: Karl Hanne, Cembalo und Leitung F. W. Karl. *Mozart:* Quartett Es dur; *Schubert:* Klaviertrio Op. 99 und vierhändige Originalkompositionen; *Schumann:* Klaviertrio Op. 63, Novellette D dur, Klavierquintett Es dur Op. 44; *Chopin:* Les Préludes. Um die Ausführung dieser Werke machten sich außerdem verdient: das Ehepaar Karl (Klavier), Luise Rieth (Klavier) und Hans v. Saalfeld (Flöte).

*

Bremen. Nun haben wir den Boris Godunow auch gehabt. Gurlitt brachte eine gut gelungene Aufführung heraus. Mit den Szenenbildern erzielte Ch. Moor gute Wirkung. Im übrigen geht alles ziemlich langsam und bedarf gründlich der Auffrischung. Man hilft sich mit Gästen durch, von denen Pasquale Amato besonders hervorragt. — Die Neue Musik-Gesellschaft bereitete uns einen Genuß mit dem Havemann-Quartett (Brahms' letztes Streichquartett op. 67 B dur und Reger erstes Klavierquintett in c moll). Die Philharmonie brachte unter E. Wendel den interessanten und durchsichtigen 100. Psalm von Reger in einer großartigen Wiedergabe. Der Domchor unter Prof. E. Nößler brachte zum Wartburgfest das Oratorium „Die heilige Stadt" von Walter Böhme heraus. Der Hohenthors-Kirchenchor unter Herm. Niemeyer führte den „Jesus" von Paul Gläser auf. Mit sehr viel Freude nimmt man den frischen Zug auf, der durch beide Werke geht und der uns zu einigen Hoffnungen berechtigt. Wir sehnen eine größere Verinnerlichung und eine konsequente Abkehr vom Sensationellen herbei. Von weiteren Choraufführungen seien noch genannt das Requiem von Brahms unter H. Stoll und nach 20jähriger Ruhezeit eine Wiedergeburt der Rose Pilgerfahrt von Schumann unter H. Bergmann. *Bgm.*

*

Bückeburg. Bückeburg behält seinen Namen als Musikstadt schon durch das Institut für musikwissenschaftliche Forschung (zurzeit mit nur stellv. Direktor: Prof. Dr. M. Seiffert-Berlin) und die Fürstl. Musikschule nebst dem Landesorchester. Der Instituts-Stiftungstag (21. Juni) brachte diesmal dänische und schwedische Delikatessen u. a. Emborgs Klavierquartett mit dem Komponisten am Flügel. Das Landesorchester arbeitet mit gastierenden Dirigenten und brachte nur ein Symphoniekonzert zustande, wie auch die Kammermusik-Vereinigung nur drei gut besuchte Abende hatte. Da konnte die Neueinführung der Jugendkonzerte Frl. Hillmanns gelingen. Solistenmusik gab Prof. Sutter und Prof. Sahla. *Graf.*

*

Diez a. d. Lahn (Hessen-Nassau). Hier wurde vom Evang. gemischten Chor das Oratorium „Johannes der Täufer" von W. Rudnick unter Leitung von Friedr. Schmidt mit großem Erfolge aufgeführt. Unter den Solisten zeichnete sich besonders Maria Wendel-Limburg a. d. Lahn aus.

*

Dresden. Eine reizvolle Idee wurde im Saale der Oberrealschule (Seevorstadt) verwirklicht. Auf dem Podium saß das *Mozart-Vereinsorchester* mit *Erich Schneider* als Dirigenten. Der Musikausschuß der Schüler hatte alles Erreichbare aus der Zeit Augusts des Starken zusammengetragen. Studienrat Dr. *Meißner* hielt den einführenden Vortrag mit wundervollen Lichtbildern. Er gab einen fesselnden Ueberblick über die Kultur jener Tage. Werke von Hasse, so eine Arie aus „Ezio" (ehedem von Faustina Hasse-Bordoni gesungen), ein Klavierkonzert des vorbachischen Organisten *Binder,* von *Marie Meißener* prächtig gespielt, und Bachs großes Brandenburgisches Konzert seien genannt. Alles in allem ein *Kunsterziehungsabend* edler und vorbildlicher Art. *H. Pl.*

*

Emmerich a. Rh. Der hiesige Oratorienchor gab ein Symphonie- und Chorkonzert unter der ausgezeichneten Leitung des Städt. Musikdirektors Leo Speer (Hamborn). Zur Aufführung gelangten „Die Moldau" von Smetana, Beethovens Violinkonzert und die h moll-Symphonie von Schubert, die vom städtischen Orchester Duisburg wirkungsvoll und unübertrefflich zum Vortrag gebracht wurden. Herm. Grevesmühl (Duisburg) gab das Violinsolo mit vollendeter Meisterschaft. Den Schluß bildete „Mirjams Siegesgesang" für Chor, Solo und Orchester von Schubert. Die Solopartien fanden durch Frl. Helmi Altendorf (Essen) eine gute Wiedergabe. Der junge Oratorienchor wurde seiner Aufgabe voll gerecht und kann den Abend als glänzenden Erfolg buchen.

*

Grimma i. Sa. Eine sehr würdige und allgemein freudig begrüßte Karfreitags-Aufführung von Paul Gläsers neuerem „Jesus"-Oratorium (II. Teil) in der „Klosterkirche" zu Grimma i. Sa. (mit dem dortigen „Kirchenchor", der durch Mitglieder des „Gewandhaus"-Orchesters verstärkten Stadtkapelle, sowie den Herren K. Hummelshain (Halle) und Jugel (Chemnitz) — neben sehr schätzenswerten heimischen Dilettanten — als wirksam durchgreifenden Solisten; das Ganze unter Kantor Hugo Schobs sicherer Leitung) bewies wieder einmal, welch gute Säfte und tüchtige Kräfte im deutschen „Winkel" noch immerdar sprießen, und zeigte in anerkennenswerter Weise, wie selbst in solch kleineren Städten unter zielstrebiger, ebenso religiös gesinnter als künstlerisch gerichteter Führung die Musikfreunde zu bemerkenswerten Kulturleistungen gefördert werden können. Es ward eine gleich sehr befriedigende wie auferbaulich schöne Gedenkfeier des „höchsten Schmerzenstages", die der ganzen Gegend sicher noch lange in dankbarer Erinnerung bleiben wird und dem jugendlichen Kantor hoffentlich auch recht viele neue Freunde gewonnen hat. *Sdl.*

*

Koburg. Am Himmelfahrtstage 1924 gelangte ein Singspiel von Hugo Röhr „Ännchen von Tharau" zur Uraufführung. Dem prächtigen Werke war ein großer Erfolg beschieden. Die Inszenierung lag wiederum in Intendant Mahlings Meisterhänden, die musikalische Einstudierung und Leitung lag Dr. Bruno Stäblein ob, der die überaus schöne Musik restlos zur Geltung kommen ließ. Der Komponist wurde mit den ausgezeichneten Darstellern (Hans Wolff, Fritz Tränkle, R. Richardi, Albert Teichmann, Fred Aeschimann, Karl Theilaker, Hildegard Scheffler, Margarete Schött, Susanne Werber, Else Baumgarten und Adele Gotthelft), dem Regisseur und Kapellmeister stürmisch gefeiert. Das Singspiel dürfte seinen erfolgreichen Weg gehen. *F. Zapf.*

*

Marburg-Lahn. Eine Anton Bruckner-Feier, der einige Tage zuvor ein Einführungsvortrag des Dirigenten Stephani vorausgegangen war, veranstaltete das auf 60 Mitwirkende verstärkte Collegium musicum. Der Eindruck der IV. (Natur-) Symphonie war ein denkbar tiefer; das Werk wurde im gleichen Konzert zweimal aufgeführt.

*

München. In einem Volkssymphoniekonzert des Konzertvereins vermittelte Dr. Friedrich Munter drei interessante Werke

aus der Blütezeit der Programmusik: Raffs Symphonie Leonore Op. 177, H. v. Bronsarts Klavierkonzert in fis und A. Ritters symphonischen Walzer Olafs Hochzeitsreigen. Die Münchener Pianistin Elsa Rau, eine wagemutige Vorkämpferin für moderne Musik, war dem glänzend gearbeiteten Werk eine ausgezeichnete Interpretin.

*

München. Die *Kallenberg-Gesellschaft* veranstaltete im vergangenen Winter fünf Abende, an welchen unter Mitwirkung hervorragender Kräfte Dichter und Komponisten unserer Tage zu Wort kamen. Außer Werken von H. Bischoff, O. Crusius, A. Reuß, Ernst Ludwig u. a. gelangte ein Trio für Klarinette, Horn und Klavier und eine Fantasie für Klavier von Siegfried Kallenberg unter starkem Beifall zur ersten Aufführung. Die Abende sollen im kommenden Winter in erweitertem Umfang und unter besonderer Berücksichtigung der modernsten Richtung in der Musik fortgesetzt werden.

*

Rostock. Das von Dr. Ludwig Neubeck veranstaltete viertägige Richard Strauß-Fest nahm in jeder Beziehung einen glanzvollen Verlauf. Unter Leitung des sehr begabten Dirigenten Karl Schmidt-Belden gelangten zur Darbietung die Tanzsuite nach Couperin, die Sinfonia domestica, das große Waldhornkonzert op. 11, Szenen aus „Guntram“ und „Feuersnot“, und in einer von Oberregisseur Otto Krauß hervorragend inszenierten Aufführung „Elektra“, in welcher sich namentlich die Kammersängerin Sofie Cordes in der Titelrolle, Auguste v. Brassard als Chrysothemis, Kammersängerin Rosa Ethofer als Klytämnestra und die Herren Fischer und Neubert als Orest und Aegisth bewährten. Das vollständig neue Bühnenbild stammte von Alfred Oppel. Der Erfolg war unbeschreiblich.

*

Stralsund. Rudolf Ewald Zingels Musikdrama „Der Letzte“, den Greifswaldern durch seine hier vor zwei Jahren erfolgte Uraufführung wohl bekannt, fand bei seiner Erstaufführung in Stralsund eine ganz ungewöhnlich warme Aufnahme. Das packende Werk, das in der Verbindung einer hochromantisch gestimmten Orchestersprache mit einem ganz modernen Sujet seine Eigenart erhält, fesselte die Hörer von den ersten Takten an; vor allem die breit ausgesponnenen Melodiebögen voll lyrischen Schwunges, die sich wirkungsvoll gegen die originelle Thematik des Todes abheben, machten in ihrer klangschönen Stimmführung starken Eindruck. Die Regie wurde dem phantastischen Charakter des Werkes nicht ganz gerecht, hatte aber vor allem die Partie des Todes mit dem in Stimme und Spiel gleich hervorragenden Dr. Stefan Balacz ganz ausgezeichnet besetzt. Der Komponist, der das Orchester selber mit anfeuerndem Schwung leitete, wurde am Schluß Gegenstand lebhafter Ovation. *Dr. Holstein.*

BESPRECHUNGEN

Bücher.

Bei der Fülle des Materiales ist eine eingehendere Besprechung *aller* Werke unmöglich. Bücher und Musikalien, die hier *ohne Zusatz* aufgeführt werden, gelten als *empfohlen*; eine nachträgliche Würdigung behält sich die Schriftleitung vor. Minderwertiges bleibt *unberücksichtigt*, falls nicht eine ausdrückliche Warnung notwendig erscheint. Eine Verpflichtung zur Besprechung unverlangt eingesandter Werke besteht nicht.

*

Dr. *R. St. Hoffmann:* Erich Wolfgang Korngold. Verlag Carl Stephenson, Wien I.

Dr. Hoffmann stellt mit seinem Buch ein Kuriosum auf: eine Biographie über einen lebenden fünfundzwanzigjährigen Komponisten. Mit gutem Bedacht bilden ausführliche Analysen der Werke den Hauptteil des Buches. Die bisherige Lebensgeschichte Korngolds findet sich in „biographischen Daten“ zusammengedrängt, das Schlußwort gibt die Synthese, die Hoffmann aus seinen Einzelurteilen glaubt geben zu können. — Ein mit Liebe und echter Überzeugung geschriebenes Buch. *H. H.*

*

J. P. Lyser: Mozart-Geschichten. Hoffmann & Campe, Hamburg.

Unter dem Titel „Verzaubertes Rokoko“ werden hier alle auf Mozart bezüglichen Schriften J. P. Lysers, des Allerweltskünstlers und Allerweltsjournalisten im Neudruck (nach dem Mozart-Album von 1856) geboten. Wahrheit (Lyser hat viele Anekdoten aus dem Munde Mozartscher Zeitgenossen in Wien) und viel Dichtung mischen sich hier in kurioser Form. *L. Ch.*

*

Dr. *Julius Kapp: Das Opernbuch.* Eine Geschichte der Oper und ein musikalisch-dramatischer Führer durch die Repertoire-Opern. 1923. Verlag Hesse & Becker, Berlin.

*

Beethovens Briefe. Herausg. von E. Kastner. Hesse & Becker, Leipzig. Neuausgabe der Kastnerschen Briefsammlung durch Dr. Julius Kapp, der sie einer eingehenden Umarbeitung (Kastners Text ließ in vielem zu wünschen übrig) unterzogen und beträchtlich erweitert hat.

*

Friedrich Leipoldt: Zehn Vokalisationslieder, Op. 7. Verlag Dörffling und Franke, Leipzig 1923.

Der Verfasser hat die hübsche Leistung vollbracht, zehn immerhin einigermaßen sinnvolle Liedtexte zu erfinden, von denen jeder nur einen oder zwei Vokale umfaßt (u-e-o-i-öu-usf.), da auch die Vertonungen melodisch und harmonisch ansprechend und gut sangbar sind, dürften die „Vokalisationslieder“ die üblichen Vokalisationsübungen an pädagogischem Wert bedeutend übertreffen, denn es ist eine alte Erfahrung, daß der Gesangsschüler, der Vokale für sich richtig zu singen vermag, dieselben noch lange nicht in Verbindung mit Konsonanten im Text beherrscht. Diese Lücke ist nun ausgefüllt. Nur sollte der Verlag den beiden Ausgaben für hohe und tiefe Stimme noch eine solche für mittlere Stimmlage anfügen, um die Verwendbarkeit noch zu steigern.

*

Hans Schmid-Kayser: Der Kunstgesang auf Grundlage der deutschen Sprache. Bei Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde 1922.

Das Buch erstrebt auf kleinem Raum zu viel: Tonbildung, Sprechtechnik, allgemeine Musiklehre, Vortragslehre mit Übungsmaterial. Deswegen muß es unvollständig bleiben. Der Autor beschreibt ganz richtig die Empfindungen, die der Sänger beim richtigen Kunstgesangston hat. Aber der angegebene Weg ist unzulänglich. Über die Registerfrage, den schwierigsten und heikelsten Teil der ganzen Tonbildungslehre, schreibt er kein Wort. Wenn man richtig atmet, nicht den „zu dicken“ Naturgesangston und nicht den „falschen“ Falsetton, sondern den Nasenresonanzton verwendet und Hals- und Rachenmuskeln entspannt, dann entwickelt sich die Stimme von selbst! Schön! Aber wenn sie es nicht tut, wenn sie gepreßt, knödelig, klein und auf wenige Töne Umfang beschränkt bleibt, was dann? Darauf bleibt das Buch die Antwort schuldig und verweist auf das „richtige“ Vorsingen des Lehrers. Damit aber wird das Lehrbuch überflüssig. — Aber auch in den Einzelheiten ist die Schrift anfechtbar. So dürfte die Behauptung, daß die Tonhöhe lediglich durch die Bauchatmung, die Tonstärke aber durch die Brustatmung erzielt wird, wissenschaftlich kaum stichhaltig sein. Das Kapitel über die „gebundene“ Sprache zum Zwecke des Legatosingens enthält Übertreibungen, die der Ausdrucksfähigkeit sehr gefährlich werden, z. B. darf aus „will lachen“ nie „wilachen“;

aus „ist unser“ nicht „istunser“ werden. Man kann auch ohne das ein schönes Legato singen. — Gut ist das musikalische Übungsmaterial und die Vokalisen; so daß das Buch in der Hand eines tüchtigen Gesangslehrers ein brauchbares Hilfsmittel sein kann, als selbständiges Gesangslehrbuch aber nichts Neues bringt.

*

Anton Schiegg: „Zur Lösung des Tonnahmenproblems“. (Ein Beitrag zur Erteilung eines naturgemäßen Schulgesangunterrichts.) Verlag R. Oldenbourg, München und Berlin. 32 Seiten.

Verfasser bringt zunächst eine kurze Kritik der seither üblichen Tonwortmethoden, von denen er die Eitzsche als bewundernswert in ihrem logischen Aufbau hervorhebt. Nur leide sie an der Überfülle der verwendeten Tonwortsilben und an der gesangstechnisch ungünstigen Auswahl der Vokale und Konsonanten. Auch die von Schulrat Hämel (Straubing) befürwortete Vereinfachung bringe nur teilweise Verbesserung. Schiegg schlägt deshalb außer der Verminderung der Tonworte deren Anordnung nach phonetisch-stimmtechnischen Grundsätzen vor, die zugleich die Erlernung für die Kinder erleichtern soll. *Brunck.*

*

Felix Dräseke: Verzeichnis sämtlicher Werke von —. Druck von E. Stäglich, Dresden-N. 6.

Dr. *Herbert Biehle:* Die Entwicklung des Musiklebens von Bautzen. Buchdruckerei Gebr. Müller, G. m. b. H. Bautzen.

Adolph Fürstner: Verlagskatalog 1923. Verl. Fürstner, Berlin-W.10.

Xaver Scharwenka: Klänge aus meinem Leben. Verlag von K. F. Koehler, Leipzig.

Erinnerungsreiches Büchlein mit viel Anekdotischem, vielen Bildern und auch ein wenig viel Eitelkeit. *L. Ch.*

*

Neue Musikalien für die Geiger.

Duettalbum für 2 Violinen. 30 Violinduette berühmter Meister, geordnet und bezeichnet von Emil Söchting (3 Hefte). Verlag G. Bratfisch, Frankfurt-Oder.

Gutgetroffene Auswahl leichter bis mittelschwerer Violinduette. Begonnen ist mit Gebauer, Wanhall, Pleyel, Bruni, Wichtl, Mazers, später (im 3. Heft), woselbst die 3. Lage zu beschreiten ist) kommen dazu Geminiani, Haydn und Mozart. Im ersten Heft geht es etwas trocken zu, also schaue der Schüler, daß er sich bald an die anspruchsvolleren folgenden Hefte machen kann.

*

Klassische Hefte für Violine und Klavier von Ossip Schnirlin. N. Simrock, G. m. b. H.

Es liegen vor Heft IV (6 Bach-Stücke) und Heft V (5 Beethoven-Stücke), zumeist Übertragungen von Stücken, deren Originale in Werken der Kammermusik zu finden sind. Diese Abstammung erschwerte notwendigerweise die Gestaltung der Pianofortestimme — man denke an Beethovens Opus 130! — Quartettübertragungen bekommen stets etwas Hartes und Steifes am Klavier, damit muß man rechnen, kann aber trotzdem der Arbeit des Herausgebers Anerkennung zollen. Als das wirksamere Heft möchten wir aber doch das Bach-Heft bezeichnen, denn hier wird man nicht an die am Instrument liegende Unzulänglichkeit erinnert, wenn man die Klavierstimme betrachtet.

*

J. Baumgartner: „Technik des Violinspiels in 5 Teilen“ zu je 4 Mk. u. einem 6. Teil, „Das Staccato auf der Violine“. (Kahnt.)

Der gründlich zu Werk gehende Verfasser hat in seiner „Technik“ für die Funktionsbewegungen des linken Arms mehr als 100 Übungen ausgedacht, bei denen er, von der Distanz des Halbtons ausgehend, die Ansprüche an Beweglichkeit der Hand, in Streck- und Zusammenziehungsfähigkeit der Muskeln, sowie überhaupt an die Ausdauer des Spielers systematisch steigert. Selbstverständlich sind solche Übungen, an deren nutzbringendem Wert nicht su zweifeln ist, als ergänzendes Material neben Etüden usw. zu benützen. Ihr alleiniges Studium könnte niemals den Künstler schaffen. *A. E.*

Für den Cellisten.

Neu erschienen: Vier lyrische Stücke für Violoncello und Klavier von Friedr. E. Koch Op. 14. (Verlag C. F. Kahnt.)

Kurze, ruhig gehaltene, auch leicht zu bewältigende Stücke.

Klaviermusik.

Serge Bortkiewicz: Kompositionen für Klavier zu 2 Händen Gavotte-Caprice Op. 3 No. 3, Impressions (sieben Stücke) Op. 4, Ballade Op. 10 No. 1, Sechs lyrische Gedanken Op. 11, „Aus meiner Kindheit“ Op. 14, Zehn Etüden Op. 15, „Der kleine Wanderer“ (Miniaturen) Op. 21, 3 Stücke Op. 24, Nr. 1 Nokturne (Diana), Nr. 2 Valse Grotesque (Satyre), Nr. 3 Impromptu (Eros) erschienen bei D. Rahter, Leipzig, Konzert B dur für Klavier und Orchester Op. 16, Lamentations und Consolations Op. 17 erschienen bei Fr. Kistner, Leipzig.

Bortkiewicz gehört nicht zu den Futuristen, wir stehen also nicht vor sogenannten „höchst modernen“ Werken. Trotzdem seine Kompositionen, wenigstens ab und zu, harmonisch von Liszt beeinflußt sind, ist Bortkiewicz sehr originell und ist in diesem Sinn modern; denn ich wenigstens verstehe unter modernen Werken diejenigen, welche große Bedeutung haben, wobei es gleichgültig ist, ob sie nun dieser oder jener Richtung angehören. Bortkiewicz ist der wahre Tondichter für das Klavier, dessen Register er mit hoher Kunst beherrscht. Als Klavierkomponist ist er, wenigstens nach meiner Meinung, neben seinem Landsmann Tschaikowsky, in manchen Werken noch über diesen zu stellen. Seine Harmonisation, die Technik sind stets hoch interessant, die Erfindung geradezu hervorragend. In erster Linie möchte ich sein kühnes Klavierkonzert, die 10 Etüden, sowie die Lamentations und Consolations hervorheben. Das Klavierkonzert enthält keine allzugroßen Schwierigkeiten, ist aber von zündender Wirkung. Die 10 Etüden halte ich für das Beste unter den Etüden, welche seit Chopin und Liszt geschrieben wurden. Sie sind natürlich nicht Etüden im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern Phantasiestücke, wie sie sich uns auch in Liszts Etudes transcendantes darstellen. Die Etüden Nr. 6, gis moll und Nr. 8, Des dur, sind von zauberhafter Wirkung, in ihren leidenschaftlichen Steigerungen den tiefsten Schmerz ausatmend. Die Lamentations und Consolations müssen, wenn der Spieler diesen tiefsten Seelenerguß richtig aus den Tasten zieht, bis zu Tränen rühren und sind die würdigsten Nachfolger von Liszts Konsolationen. Aus den übrigen Werken möchte ich neben den stimmungsreichen Impressions, den duftigen, poetischen „Lyrischen Gedanken“ und dem kecken Valse Grotesque noch die Zyklen „Aus meiner Kindheit“ und „Der kleine Wanderer“ hervorheben. Wir können diese zwei Cyklen getrost Schumanns Kinderszenen, diesen entzückenden Miniaturbildern, an die Seite stellen. Man muß ihnen die richtige Würdigung entgegenbringen, wenn man bedenkt, wie unendlich schwierig es ist, gerade in so kleinem Rahmen interessante Bilder zu schaffen und mit wenigen Noten in die richtige Stimmung zu versetzen. Bortkiewicz hat im Leben viel durchgemacht, was aus allen seinen ernsten Werken zu uns spricht. Bei Ausbruch der Revolution mußte er unter zahllosen Lebensgefahren aus Rußland fliehen, lebte vier Jahre in Konstantinopel und erreichte endlich Wien, wo er sich mühsam durchs Leben bringt. Ich hoffe, daß sich unsere Pianisten seiner wunderbaren Werke annehmen werden, denn wir besitzen in Bortkiewicz einen tief veranlagten Tondichter, welcher die Klavierliteratur sehr bereichert hat. *August Stradal.*

Klavier und Orgel.

Paul Juon: Fünfzehn Klavierstücke für die Jugend Op. 74. 2 Hefte. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Selten sind mir noch für die ersten Stadien des Klavierunterrichts (Heft I ohne, Heft II mit gelegentlichen Vorzeichen) so famose Vortragsstückchen begegnet, die bei aller Einfachheit unterhaltsam, gutklingend, rhythmisch vielseitig und die rechte Musik für Kinder sind. Sie seien wärmstens empfohlen.

*

Hans Weiß: Heitere Sonatine Op. 1 für Klavier. Verlag Friedrich Stahl, Nürnberg.

Eine reizende Sonatine, von frischem Winde angehaucht. Weiß soll mehr solcher Sonatinen schreiben, man kann nichts Hübscheres in dieser Gattung für den Unterricht empfehlen. Ein knappes, einsätziges Werk in vier Teilen, klar gegliedert, mit guten Einfällen und rhythmischer Beweglichkeit. Gelegentliche Schwächen im Klaviersatz (so Takt 5—7) dürften sich leicht beheben lassen.

*

Karl Zuschneid: Kabinettstücke aus der neueren Klavierliteratur. Bd. I. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein vortrefflicher Gedanke des Herausgebers und Bearbeiters, einen Ausschnitt aus der nach- und neuromantischen Klavierliteratur zu geben. Karl Zuschneid bewährt sich auch hier wieder als geschmackvoller und zuverlässiger Bearbeiter, so daß das Heft auch für den Klavierunterricht warm zu empfehlen ist.

*

Oskar Wolf: Acht kleine Poesien für Klavier zu 2 Händen Op. 19. Wunderhorn-Verlag, München.

Hübsche, einfallsreiche, auch harmonisch interessante Stücke in kleiner Liedform.

*

Hilda Kocher-Klein: Kobolde. 9 kleine Klavierstücke für Klavier zu 2 Händen. Verlag von C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Eine Reihe reizender, vortrefflich geformter und famos klingender Klavierstücke der aus Joseph Haas' meisterlicher Schule hervorgegangenen Komponistin. Da die Gedanken in einem klaren, durchsichtigen, gut spielbaren Klaviersatz geschrieben sind, empfehlen sich diese „Kobolde" auch ganz besonders für den Unterricht. *H. H.*

*

F. Max Anton: Der 4te und 5te! Tägliche Klavierübungen für Vorgeschrittene. Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.

Ganz ausgezeichnete technische Übungen zur Ausbildung des 4. und 5. Fingers. Dringend zu empfehlen.

*

Paul Krause, Op. 27: 12 Charakterstücke für Orgel (2 Hefte). Verlag F. E. C. Leuckart.

Wertvoll und durchaus zu empfehlen; in der Ausführung mittelschwer bis schwer, für gute Orgeln berechnet.

*

Wilhelm Middelschulte: Chromatische Fantasie und Fuge für Orgel. (C. F. Kahnt, Leipzig.)

Orgelmäßig geschrieben, von tüchtigem Können erfüllt, von der ungefähren Schwierigkeit des II. Bach-Bandes. *R. G.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Während des Winters 1923/24 kamen in den Orchester-, Chor- und Kammermusikkonzerten des *Essener Musikvereins* neben bekannten älteren Werken folgende Werke zur Aufführung: W. Braunfels: Te Deum, A. Casella: Sonatina für Klavier, Cl. Debussy: Klavierstücke, M. Fiedler: Vorspiel, P. Graener: Variationen über ein russisches Volkslied, P. Hindemith: Streichquartett Op. 32, H. Pfitzner: Klavierkonzert, M. Ravel: Klavierstück, M. Reger: Introduktion, Passacaglia und Fuge, instrumentiert von Max Fiedler, Streichtrio Op. 77 b, Der 100. Psalm, A. Skrjabin: Sonate für Klavier und Klavierstück 72, R. Strauß: Tanzsuite (Couperin), „Also sprach Zarathustra", G. H. Witte: Cellokonzert, An die Sonne.

— Generalmusikdirektor *Hans Gelbke* wird in der kommenden Spielzeit neben älteren bekannten Werken aufführen: Reger: 100. Psalm, Hiller-Variationen und Klavierkonzert, Händel: Oratorium Jephta, Bruckner: Messe f moll und Te Deum, Mahler: Lied von der Erde, Kaminski: Concerto grosso, Hindemith: Kammermusik für kleines Orchester, Schönberg: Pelleas und Mellisande, Strauß: Sinfonia domestica, Couperin-Suite, Burleske, Rudi Stefan: „Musik", Marén: Spanisches Violinkonzert, Pfitzner: Violinkonzert, Bückmann: Serenade, Braunfels: Chinesische Gesänge, Toch: Chinesische Flöte, Schreker: Tanzsuite, Borodin: Symphonie h moll, Rimsky-Korsakoff: Mlada, Bleyle: Flagellantenzug.

— *Internationales Kammermusikfest in Salzburg.* Vom 5. bis 9. August findet in Salzburg das 2. Kammermusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik statt. Von deutscher Seite gelangen zur Aufführung: P. Hindemith, Streich-Trio; Ph. Jarnach, Streichquartett op. 16; K. Weill, Frauentanz; H. Kaminski, Drei geistliche Lieder. — Von deutschen Künstlern sind das Amar-Quartett (Frankfurt a. M.) und Lotte Leonard (Berlin) an der Aufführung beteiligt.

— Prof. Dr. *Max Friedländer,* dem Berliner Musikhistoriker, wurde am letzten Goethe-Tage in Weimar wegen seiner Verdienste um die Deutsche Goethe-Gesellschaft durch deren Präsidenten Geheimrat Roethe die Große Goldene Goethe-Medaille überreicht, eine Ehrung, die seit vier Jahrzehnten nur fünf Gelehrten zuteil geworden ist.

— Universitätsprofessor Dr. *Hans Joachim Moser* (Halle), der kürzlich auf Einladung der philosophischen Fakultät in Hamburg an der dortigen Universität vier Vorträge über Händel hielt, ist einstimmig zum ordentlichen Mitglied des fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg gewählt worden. Der Schlußband seiner „Geschichte der deutschen Musik" wird voraussichtlich im Spätherbst (bei Cotta in Stuttgart) erscheinen.

— Vom 4.—6. Oktober tagt in *Dortmund* der *Deutsche Tonkünstlerverband.* Im Festkonzert wird u. a. eine Symphonie von Waltershausen sowie ein Klavierkonzert von August Reuß zur Uraufführung gelangen.

— Der größte gemischte Chor der Pfalz, der *Volkschor e. V. Kaiserslautern,* hat nach einjährigem Bestehen unter Leitung seines Dirigenten Heinrich Geiger die dramatischen Szenen „Quo vadis" von F. Nowowiejski Op. 30 unter Mitwirkung des auf 60 Mann verstärkten städtischen Orchesters zur Aufführung gebracht. Die Partie des Petrus sang Oratoriensänger Fritz Seefried (Mannheim).

— Eine sechsteilige Glockenmusik hat Musikdirektor *Fritz Böhmer* in *Glogau,* der Kantor und Organist der evangelischen Friedenskirche, soeben fertiggestellt. Dieselbe hängt äußerlich wie innerlich mit dem neuen Geläut zusammen, das die genannte Kirche am 18. Juni eingeweiht hat.

— *Betty Doepgen,* ausgebildet in der Gesangsklasse Gollmer am Konservatorium Hagen i. W. (Dir. Otto Laugs) hat einen Ruf als Soubrette an die Düsseldorfer Oper (vereinigte städtische Theater Düsseldorf) erhalten.

— Zum städtischen Musikdirektor in Osnabrück ist nach erfolgreichem Probedirigieren Kapellmeister *Otto Volkmann* (Magdeburg) einstimmig gewählt worden.

— *Stefan Frenkel,* Schüler von Prof. Karl Flesch, wurde von Generalmusikdirektor Eduard Mörike als Erster Konzertmeister für das Philharmonische Orchester in Dresden verpflichtet.

— In Stuttgart hat sich eine *Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik* gegründet, die in kleinem, geschlossenem Rahmen moderne Kammermusik pflegt. Den Auftakt machte das Amarquartett mit Werken von *Hindemith* (Bratschesolosonate op. 31 und Quartett op. 32) und *Jarnach* (Quartett op. 16). Den 2. Abend bestritt das Prager Zikaquartett mit Streichquartetten von *Suk*, *Ravel* und *Jirak*.

— *Boitos* Oper „Nerone", die bei ihrer Uraufführung in Mailand einen so bedeutenden Erfolg erzielte, ist für die nächste Spielzeit von den Opernbühnen in Berlin, Hamburg, Dresden, Leipzig, Kopenhagen und Stockholm zur Aufführung angenommen worden.

— Der „*Rheinische Madrigalchor*" hat unter Leitung von Prof. Walther Josephson wieder eine sehr erfolgreiche Konzertreise absolviert, die in Mainz begann und in Worms endete, wo der Chor bei dem zweiten Hessischen Liedertage den hessischen Sängern und Sängerinnen ein Konzert gab.

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— Die *städtischen Bühnen Rostock* (Leitung: Dr. Ludwig Neubeck) haben das neueste Werk von Ludwig Heß, „Das Hausgespenst", Dichtung von Eberhard König, zur Uraufführung angenommen. Heß' erste Oper „Abu und Nu" ist vor einigen Jahren gleichfalls am Rostocker Stadttheater aufgeführt worden.

— Das *Mainzer Stadttheater* hat die Oper des dänischen Komponisten Ebbe Hamerik „Stepan" zur Uraufführung angenommen.

— Im dritten Symphoniekonzert des *Loh-Orchesters* in *Sondershausen* kam eine „Lustspielouvertüre" von *Gustav Lewin* (Weimar) zur Uraufführung, die bei Publikum und Kritik große Anerkennung fand. Die Ouvertüre wird im Verlag für neuzeitliche Kunst in Magdeburg erscheinen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Prof. Dr. *Kurt Sachs*, dem Musikhistoriker an der Berliner Universität, ist es gelungen, zum ersten Male eine babylonische Notenschrift zu entziffern. Diese Notenschrift besteht aus Keil-Ideogrammen mit Silbenbedeutung, die sich auf einer Tontafel aus Assur im Berliner Museum neben einer sumerischen Dichtung und ihrer assyrischen Uebersetzung fanden. Die Musik, die wohl dem 2. Jahrtausend v. Chr. entstammt, vermeidet den Halbtonschritt, verwendet aber vier ineinandergeschachtelte Fünftonleitern. Die begleitende achtzehnsaitige Harfe benutzt reichlich Doppelgriffe.

— Der preußische Unterrichtsminister hat einen neuen Schulmusikerlaß erscheinen lassen, der Richtlinien für eine weitgehende Berücksichtigung des Musikunterrichts im Stundenplan der höheren Schulen gibt. Hervorragende musikalische Leistungen sind bei den Versetzungen und Reifeprüfungen besonders zu werten, deshalb soll auch künftig der Musiklehrer als Mitglied zu den Prüfungskommissionen hinzugezogen werden.

— Die *Akademie der Tonkunst* in *München* ist bei der Feier ihres 50jährigen Bestehens in eine reguläre Hochschule umgewandelt worden. Ebenso soll die *Akademie für Musik und darstellende Kunst* in *Wien* mit Beginn des kommenden Semesters zu einer Hochschule ausgebaut werden.

— Für den Volksschullehrer Prof. Dr. phil. h. c. *Carl Eitz*, den Erfinder des Tonwortes und Bahnbrecher für die allgemeine musikalische Volksbildung, soll ein schlichtes, würdiges Grabmal geschaffen werden. Alle Verehrer des Toten, alle, die sein Werk treiben, werden gebeten, den Plan zu fördern durch Wort und Tat. Der kleinste Beitrag ist willkommen. Wir bitten, auch durch Schul- und andere Konzerte Beiträge aufzubringen. Die Weihe des Denkmals ist für die Pfingstferien 1925 im Rahmen einer Tagung der Tonwortfreunde in Aussicht genommen. Spenden werden erbeten an die Stadtsparkasse in Eisleben, Postscheckkonto Leipzig 10 518, mit der Angabe: „Eitz-Grabmal". Dr. *Bennedik* (Halberstadt). Prof. *Simon Breu* (Würzburg). *Fr. Merseberg* (Jena). Prof. Dr. *Stein* (Kiel). *W. Stolte* (Lage). *G. Unterbeck* (Eisleben).

— *Tschaikowskys* Oper „Pique Dame", eines der musikalisch besten und dramatisch wirkungsvollsten Werke des russischen Komponisten, ist soeben in einer neuen Uebersetzung und Bühnenbearbeitung von *Rudolf Lauckner* im Verlage D. Rahter (Leipzig) erschienen. Die Berliner Große Volksoper wird diese neue Bearbeitung bereits zu Beginn der nächsten Spielzeit unter der Leitung von Prof. Dobrowen zur Aufführung bringen.

— *An die deutschen Liedkomponisten*! Für den im Verlag von Dörffling & Franke demnächst erscheinenden 7. Band seiner deutschen Gesangsschule bittet der Herausgeber, Konzertsänger *Friedrich Leipoldt*, Leipzig, Fockestr. 7 II, Komponisten um unverbindliche Zusendung (Rückporto!) nicht schwer zu singender, melodischer Lieder. Es kommen nur ernste und gediegene Lieder in Frage.

— Die „*Großen Philharmonischen Konzerte*" der Konzertdirektion F. Ries mit dem Philharmonischen Orchester finden auch in diesem Winter in Dresden statt. Zur Leitung derselben wurde Prof. Isai Dobrowen gewonnen.

TODESNACHRICHTEN

— Am 8. Juli ist in München Professor *Heinrich Schwartz* im Alter von 63 Jahren gestorben. Schwartz war ein weithin bekannter Pianist und hervorragender Klavierpädagoge. Er wurde am 30. Oktober 1861 zu Dietenhofen bei Ansbach geboren. Schon im 11. Lebensjahr trat er in einem Konzert in Nürnberg vor die Oeffentlichkeit. Franz Lachner war es, der zum Besuch der Musikschule in München riet. Rheinberger und Bärmann waren seine Lehrer. 1885 kam Schwartz an die Münchner Akademie der Tonkunst als Lehrer für Klavier, 1891 wurde er zum kgl. Professor ernannt und erhielt den Titel kgl. Hofpianist. In den Jahrgängen 1908—1915 unserer Zeitschrift hat Schwartz eine Folge bedeutender Aufsätze „Für den Klavierunterricht" veröffentlicht, in denen er über eine große Reihe von Meisterwerken der Klavierliteratur wertvollste Aufschlüsse, für ihre musikalische und technische Wiedergabe ausgezeichnete Anweisungen und Hilfen gibt.

— In Spandau ist Professor *Richard Stiebitz* im Alter von 64 Jahren gestorben. Stiebitz war ein Schüler Theodor Kullaks. Als Komponist trat Stiebitz mit mehreren Opern hervor, von denen die erste, „Der Zigeuner", Aufführungen im Berliner Kgl. Opernhause erlebte. Ein zweites Werk kam in Göttingen zur Uraufführung.

— Der verdienstvolle Kirchenmusikdirektor *Wilhelm Köhler* in Saalfeld (geb. am 1. Dezember 1852 in Queinfeld bei Meiningen) ist Mitte Juni einem Schlaganfall erlegen.

*

Zu unserer Musikbeilage. *Alfred Weidemann*, geb. in Nordhausen a. H. 1883, besuchte in dieser Stadt sowie in Erfurt das Gymnasium, wurde hierauf zunächst Antiquariatsbuchhändler und Bibliothekar, sodann Redakteur und ist als solcher jetzt in Berlin tätig. Betrieb seit seinem 18. Jahre umfangreiche Studien auf dem Gebiete der Literatur- und Kunstgeschichte, sowie der Musik. In letzterer völlig Autodidakt. Liederkompositionen und musikästhetische sowie andere Aufsätze erschienen in Zeitschriften. — *Hans Schink*, der Komponist des duftigen Scherzos, ist unseren Lesern durch frühere Veröffentlichungen bekannt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG
45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 10

Künstler und Kritiker / Von Jón Leifs (Island)

In den letzten Jahrzehnten ist auch auf dem Gebiete der Musikkritik eine Umwandlung vor sich gegangen. Die Musikwissenschaft hat zunehmende Beachtung und Pflege gefunden. So kommt es, daß die heutige Auslese der Musikkritiker aus Musikwissenschaftlern oder musikalisch und akademisch Gebildeten besteht. Der Dilettantismus in der Musikkritik hat entschieden ständig abgenommen. Die Kritik hat auch durch gehobenes Wissen an Objektivität gewonnen. Ist aber dies alles ein ungetrübter Fortschritt gewesen? Hat die Musikkritik nicht dadurch an Produktivität verloren? Die leere Journalistik, die es ja immer gegeben hat, beziehen wir nicht in unsere Betrachtung ein. Früher aber waren die Künstler selbst (Schumann, Hugo Wolf, sogar Wagner und andere) unter den führendsten Kritikern und Musikschriftstellern. Sie waren in ihrem Urteil gewiß subjektiv und auf manchem Gebiet kaum sonderlich gelehrt, aber dafür konnten sie aus größerer praktischer Erfahrung, mit einem feinnervigeren und geübteren Scharfsinn als die Wissenschaftler urteilen und sie hatten den seltenen Instinkt für alles Große und Wesentliche der Kunst, selbst wo es noch so versteckt auftrat, den nur die großen Künstler besitzen.

Ohne die Wichtigkeit der Technik und der Form zu unterschätzen, müssen wir als Wichtigstes für jede Kritik, für jedes Erfassen einer Kunst und für jede Kunstentwicklung die Forderung nach *Erkennung der Wesensart, des Eigenwesens* einer Kunst und eines Künstlers aufstellen. Aber gerade diese Forderung ist zunehmend weniger beachtet worden. Die schöpferische Musik wird heute vielfach nach den Mitteln, die sie verwendet, beurteilt. Als Ideal eines nachschaffenden Musikers gilt derjenige, der alle Arten Musik „gleich vollendet" vorträgt, aber dies ist eine Forderung, die zugleich sinnlos und unmöglich ist (vergl. auch einen Aufsatz im diesjährigen „Deutschen Musikjahrbuch" vom Verfasser dieser Zeilen). Zur Erkennung der Eigenart kann keine Gelehrsamkeit helfen. Dazu ist etwas anderes notwendig, was der geborene Kunstverständige, Kritiker und Künstler besitzt. Aber auch dieses Etwas kann sich täuschen, wenn die Kunst durch Umstände oder aus anderen Gründen entstellt dargeboten wird. Gegen solche Täuschungen hilft Gelehrsamkeit und Wissenschaft noch weniger; da hilft nur die praktische Erfahrung, das eigene Miterleben. So kann es passieren, daß die Kritik dasjenige, was den künstlerischen Absichten des Künstlers entspricht, tadelt, indem sie das, was der Künstler im Widerspruch zu seinen Absichten durch Umstände gezwungen ausdrücken bezw. durchlassen muß, lobt und so Passives mit Aktivem verwechselnd ein direktes Negativbild von der Kunstleistung gibt, wie sie der tätige Künstler sieht. Wenn der Kritiker die Eigenart und Ziele der Kunst und des Künstlers nicht unmittelbar durch die Kunstleistung ersehen kann, und das ist sehr oft selbst den Fähigsten unmöglich, am allerwenigsten wenn es sich um etwas Neues, Originelles, Antitraditionelles oder ihm Wesensfremdes handelt, so muß er auf andere Weise orientiert werden. Diese Orientierung kann er am direktesten und klarsten durch den Künstler selbst empfangen. Es wird auch wahrlich jedem ernsten Künstler ein Rätsel sein, wie Menschen mit normalem Verstand und reicher Musikbildung sich dazu entschließen können, über ein Kunstwerk nach nur einmaligem Hören, ohne Vorstudium und ohne dessen Schöpfer und seine anderen Werke irgendwie zu kennen, ein abschließendes Urteil abzugeben, oder über einen unbekannten Dirigenten, der zum ersten Male das betreffende Orchester nach 1—2 Proben dirigiert, eine durch das Anhören eines Symphoniesatzes geschaffene endgültige Meinung zu fassen oder auch eine solche auf gleiche Art über einen ihm unbekannten Solisten.

Ein Kritiker, der nicht stets zugleich Künstler und wissenschaftlicher Kunstrichter sein kann, was überhaupt kaum möglich ist, der muß die Ursachen, Ziele, Absichten und Triebe ebenso wie die Folgen und Umstände einer Kunst und Kunstleistung kennen lernen, wenn seine Kritik wirklichen Wert besitzen soll. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Kritikern. Heute, wo die Künstler sich kaum unter den Kritikern befinden, ist diese Zusammenarbeit um so notwendiger. Sie wird allerdings mit Schwierigkeiten verbunden sein. Beide Teile werden es scheuen, ihr Berufsgeheimnis und die versteckten Mängel ihres Berufes, die ja immer da sind, dem anderen zu zeigen. Aber es wäre nicht durchaus notwendig, daß beide Teile irgendwie persönlich miteinander in Berührung kämen. Wer denken kann, der kann auch schreiben und ernstere Künstler werden den Trieb in sich spüren, über ihre künstlerischen Absichten, sofern sie schöpferisch sind und es durch die Umstände nötig ist, sich zu äußern, entweder durch Programmbücher, Aufsätze oder andere Schriften. Auf diese Weise nur konnten viele Große ihrer Kunst schnell Bahn brechen. Andere Künstler ziehen es vor, die Kritiker über ihre Kunst im Dunkeln tappen zu lassen und denken sich

vielleicht: „Wenn erst der Kritiker wüßte, wie viele meiner künstlerischen Ziele ich ständig verfehle, wie weitaus ungünstiger würde für mich sein Urteil ausfallen.“ Außerdem wird es leicht mißverstanden, wenn ein Künstler sich wirklich offen über seine Kunst ausspricht und dies kann auch gehässigen Widerspruch der Kritik heraufbeschwören. Deshalb hüllen sich vorsichtige Künstler oft ins Schweigen. Aber ein gewissenhafter Kritiker, der nicht über den Künstler und seine Kunst orientiert ist, was sehr selten der Fall ist, hätte grundsätzlich die Pflicht, sich an den Künstler zu wenden, und zwar sowohl *vordem* wie *nachdem* er seine Kunst empfängt, vorher um die Ziele der Kunst, nachher um die Umstände der Kunstleistung kennen zu lernen. Dies ist der direkteste und zweckmäßigste Weg, um zu dem Wesentlichen und Wichtigsten der Kunstkritik und Kunstentwicklung, zu der *Erkennung der Eigenart* zu gelangen.

Es ist durch die Sachlage bedingt, daß eine direkte Annäherung zu einer solchen Zusammenarbeit nur von seiten der Kritiker erfolgen kann. Erwägenswert wäre ein Zusammenschluß des Kritikerverbandes und des Verbandes konzertierender Künstler, um vielleicht hierfür eine Norm zu finden, durch welche eine vornehme Sachlichkeit zu sichern versucht würde. Während des Schreibens dieser Zeilen kommt dem Verfasser dieses Aufsatzes ein Artikel in die Hände, der Ähnliches anstrebt, wie hier erörtert wird. Herr Martin Friedland schlägt in der „Allgemeinen Musikzeitung“ vor, daß die Kritiker wenigstens über „einige wenige Lebensdaten“ der konzertierenden Künstler orientiert werden. Unser Aufsatz hat hier die schaffende wie die nachschaffende Kunst in gleicher Weise im Auge behalten. Dagegen zeigen unsere Erörterungen, daß die Lebensdaten allein wenig zu dem Wesentlichen des Kunsterfassens beitragen können. Aber sehr erfreulich ist es, wenn gerade die Kunstrichter ihre Wünsche nach Orientierung äußern. Das ist des Weges Anfang.

„Aus einer Harmonielehre“ / Von Dr. Roderich von Mojsisovics

Mein Bestreben beim theoretischen Unterrichte in der Musik geht immer in erster Linie darauf hinaus, feste Grundbegriffe, scharf umrissen zu geben, daher aber nach Möglichkeit alles zu vereinheitlichen und dadurch zu vereinfachen. Es ist nicht meine Eitelkeit, ein neues System zu erklügeln. „Alles prüfe, das Beste behalte“ sei Leitspruch jedes Lehrers, für den es nicht taugt, aus Eigenbrötelei der Originalitätshascherei zu frönen.

Ich gehe von Bussler, Degner, etwas Riemann und den Werken der Großmeister aus, die ich freilich unablässig studiere, vergleiche und so mein Lehrpensum (beileibe nicht „Methode“ — ich hasse diesen Begriff), das ich nie aufzeichne, erweitere. Der Rat eines lieben, in Deutschland wirkenden Freundes veranlaßt mich aber, einiges was *er* für erwähnenswert hielt, hiermit, wie er meint aus Prioritätsgründen, zu veröffentlichen. Ich betone aber, daß ich keinen Prioritätsstreit heraufbeschwören möchte, da mir die Eitelkeit, etwas Neues zum erstenmal gesagt zu haben, nur in meiner Eigenschaft als Tondichter zukommt. Es wird also für viele Denkende vermutlich nicht viel Neues in folgendem zu finden sein.

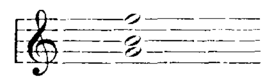
Für mich ist formales Gestalten von harmonischer Funktion untrennbar. Musik ist Bewegung — dies drückt sich schon in der einfachsten Grundformel „I. V. I., — „*Ruhe* (I.) — *Bewegung* (V.) — *Ruhe* (I.)“ aus, sie enthält auch die zwei wichtigsten Schlußwendungen (richtiger funktionelle Caesuren) I V den Halbschluß mit dem *nie* geschlossen werden kann, und V I den Ganzschluß, dabei ist die ganze Formel I V I gleichzeitig die einfachste Kadenz, mit der man sich auch im Volksliede jahrhundertelang begnügte, wie z. B. die Lautenharmonisierungen von Volkstänzen aus dem 16. Jahrhundert beweisen.

Aus obiger Formel erklären sich alle weiteren Formen: von der achttaktigen Periode bis zur Sonatenform einerseits (wo der wichtigste Halbschluß vor der Reprise steht!) bis zur Fuge andererseits. Die hieraus sich ergebende Architektonik behandle ich ein anderes Mal. Nun Einzelheiten.

Ich versuchte die verschiedene künstlerische Wirkung der *Umkehrung* der *Drei-* und *Vierklänge* zu erklären und kam hiebei über Beobachtungsergebnisse nicht hinaus; hier sollte meines Erachtens die Tonpsychologie einsetzen und dem Lehrer beispringen. Ähnlich erging es mir mit neuen (viel erleichterten, weil dem Falle angepaßten) Verbotsregeln. Z. B. die Definition, daß der Querstand nur dann besonders schlecht klingt, wenn es sich um die große und kleine Terz eines Akkordes handelt, trifft nicht immer zu, ich fasse den Querstand auf als „eine chromatische Fortschreitung, *die in einer anderen* Stimme auftritt, als sie vom Ohre erwartet wird“. Warum klingen reine Quinten in leiterfremden Terzschritten (Medianten) oft gar nicht schlecht, warum stufenweise fast immer? Daß hiebei der *Klangkörper* den Ausschlag gibt, bemerkte ich bereits vor Jahren in diesen Blättern in meiner unvollendet gebliebenen „Praktischen Kompositionslehre“.

Es ist doch die Stimmführung von der Klangfarbe nicht zu trennen und *beides* für die Harmonielehre wichtiger, als meist angenommen wird. Ich lasse daher *nie* abstrakt, d. h. ohne Klangfarbenvorstellung arbeiten. Punkto Stimmführung gibt es zwei Hauptgesetze, die in polarem Gegensatze stehen und zwar darum, da es Fälle gibt, wo

sie (für den Hörer [1]) zusammentreffen: *Das Leittonprinzip* und das *Septimenprinzip.* Das erstere strebt nach aufwärts (Leittonwirkung einzelner Töne!), das zweite nach abwärts (Septimenwirkung). Beide Prinzipien treffen sich in folgendem: wenn ich folgenden Klang (ich sage absichtlich nicht Akkord!) anschlage:



so weiß der Hörer nicht, was gemeint ist: denn dies erfährt er erst aus der Lösung: *obsiegt* das *Leittonprinzip* (strebt also der oberste Ton [hier f] nach aufwärts), so haben wir den sogenannten übermäßigen Sextakkord



vor uns, das eis will nach fis (fis ais cis, h d fis, h dis fis, d fis a, fis a cis, d fis ais), obsiegt das *Septimenprinzip* (strebt also der oberste Ton nach abwärts), so haben wir einen Hauptvierklang mit ausgelassener Quinte vor uns. Auf diesem, einem der wichtigsten Prinzipien unserer Tonsatzlehre, das merkwürdigerweise manche Theoretiker nicht zugeben wollen, beruhen bereits in der klassizistischen Periode einige der überraschendsten Wirkungen (z. B. bei Haydn).

Hier sei gleich angereiht die auf ähnlichen Gedanken basierende Erklärung der sogen. Wechseldominante. Als sogen. leiterfremde (*selbständige)* Dominante können alle Akkorde verwendet werden, die in den großen, sowie in den kleinen Nonenakkorden enthalten sind. Z. B. in C dur d fis a, d fis a c, fis a c, fis a c e, d fis a c e, von moll her dem Klange nach noch fis a c es, d fis a c es; in diesen beiden letzteren Fällen schreibt man jedoch dis statt es, also fis a c dis (von e moll $\frac{6}{5}$ der VII 7) bezw. müßte man *d* fis a c *dis* schreiben). Warum? weil hier eine Leittonwirkung auftritt; das dis strebt nach e! (also aufwärts!) in c moll ist dis nicht nötig, weil das *es* von dem nachfolgenden, tonischen Quartsextakkord g c es in dem es bereits vorkommt, gewissermaßen konsumiert wird. Der Ausdruck Wechseldominante (Dominante der Dominante) ist strenge genommen nur dann statthaft, wenn nicht die V direkt, sondern *wechselweise* statt ihr der tonische $\frac{6}{4}$ Akkord folgt. Hierauf basiert auch meine obige Erklärung.

Neapolitanische und dorische Sexte. Der Akkord der neapolitanischen Sexte, wie ihn noch Reger in seiner Modulationslehre[2] nennt, und der in allen Lehrbüchern (soweit sie mir zu Gesicht kamen) stets nur als Sextakkord verzeichnet wird, kommt bekanntlich *lange* vor den Neapolitanern auch als *Grund-* und als *Quartsextakkord* vor (B D F statt H D F in a moll, also II mit erniedrigtem Grundton), daher nenne ich ihn seit über zwei Jahrzehnten *neapolitanischer Dreiklang*; denn es klingt doch urkomisch, vom Quartsextakkord eines neapolitanischen Sextakkordes zu sprechen. Hingewiesen sei hier übrigens auf eine harmonische Merkwürdigkeit. Ich sprach oben von der Janusgestalt des übermäßigen Sextakkordes: Warum hat noch niemand darauf hingewiesen, daß durch enharmonische Verwechslung der übermäßigen Sexte der Hauptvierklang der Tonart des neapolitanischen Dreiklangs entsteht, wodurch nicht nur eine neue Einleitung für diesen gewonnen, sondern der Tonalitätskreis jeder Molltonart bedeutend erweitert wird. Z. B. in a moll, übermäßiger Sextakkord f a dis; dis enharmonisch vertauscht, gibt es; f a es ist der Hauptvierklang (V 7) von B dur nun ist b d f der neapolitanische Dreiklang von a moll.

Man spiele eine damit gebildete Kadenz und überzeuge sich hiebei aufs neue von dem Gegensatze: Leittonprinzip — Septimenprinzip.

Dorische Sexte. Große Mollunterdominante — wobei ich hinzufüge, daß alle mit der dorischen Sexte gebildeten Akkorde (auch Vier- und Fünfklänge) brauchbar sind. Z.B. in e moll: a *cis* e, a cis e g, a cis e g h; cis e g h — das wußten schon die großen Meister im 16. Jahrhundert, nur unsere Theorielehrbücher wissen es meistens nicht.

„*Dominantfamilie*": Alle Akkorde, welche Dominantfunktion übernehmen können, fasse ich unter diesem Sammelbegriffe zusammen: hierher gehören auch der übermäßige Dreiklang und der Vierklang der III. Stufe in Moll.

Daß der Nebenvierklang der I. Stufe in Moll (der nebenbeibemerkt als $\frac{6}{5}$ Akkord eine famose Lösung in die VI. Stufe findet) nicht als „unbrauchbar" bezeichnet werden darf (wie dies z. B. noch Degner tut) bewies Schillings in seiner „Mona Lisa" (Savonarola-Motive, Klavierauszug S. 39 vorletzter Takt „misericordia").

Nun kommt ein wunder Punkt: die Fünfklänge (Nonenakkorde). Hochwohlweise Schulmeisterei hat die Umkehrungen dieser armen Akkorde — nach ihrer vierstimmigen also reduzierten, verkümmerten Form benannt! Und nun ist man als Lehrer gezwungen, diese tatsächliche Unrichtigkeit weiterzulehren, will man die Schüler mit allen „gang und gäbe" seienden Ausdrücken bekannt machen. Johann Sebastian Bach hat auf diesen Stiefel schon die richtige Antwort gegeben: in der Matthäuspassion können Leute (die modern zu hören verstehen) im Schlußstück des I. Teiles (E dur $\frac{4}{4}$ Nr. 35) zu wiederholten Malen die zweite Umkehrung leiterfremder, zur Selbständigkeit erhobener kleiner und großer Nebenfünfklänge feststellen, z. B. Takt 9, 10, 11 vom Anfang u. a. m. Wenn nun Bach schon diese wunderbar klingende auf der *Quinte* ruhende Umkehrung an-

[1] Musik ist eine Klangkunst, daher ist *nur* der Klang ausschlaggebend für einen Begriff und für ein Prinzip, *nie* können es die Mangelhaftigkeiten unseres Notensystems sein.

[2] Ich verweise auf meine Besprechung des Regerschen Werkes im „Musikalischen Wochenblatt" 1903.

wendete — und dann unsere Lehrbücher raten: bei der vierstimmigen Darstellung des Hauptfünfklanges ist — just die Quinte auszulassen . . . . . ist das nicht höhere musikalische Kirchturmpolitik? Ich lehre also außer der traditionellen Bezifferung die Fünfklänge im fünfstimmigen Satze und spreche nur von I, II, III und IV. Umkehrung.

Frug mich einst ein Naseweis: ja, das sei alles recht schön, aber die Quartenklänge, die Schönberg entdeckt habe, hätte ich meinen Schülern vorenthalten. Antwort: Wir bauen alle Akkorde in Terzen auf, Quartenstellungen einzelner Intervalle kommen schon bei manchen Umkehrungen leitereigener Vier- und Fünfklänge vor, wollen wir aber durchaus Quartenklänge bilden, so nehmen wir den Siebenklang, bauen ihn auf dem Leittone (seinem zweiten Tone, bzw. siebenten Tone) auf und erhalten nun die schönste Quartenharmonie, aus der wir herausnehmen, was wir brauchen. Z. B. g h d f a c e also h e a d g c f.

Alterierte Akkorde. Unter Alteration verstehe ich jede harmonische Veränderung, die mit der herrschenden Tonartvorzeichnung in Widerspruch steht; also sind streng genommen auch die selbständigen Dominanten, der neapolitanische Dreiklang (dessen Vierklang mit großer Septime im Plagalschluß beispielsweise sehr gut brauchbar ist), die Akkorde der dorischen Sexte als *alterierte* Akkorde anzusehen. Die Lehrbücher verzeichnen meist drei alterierte Akkorde, den übermäßigen Sextakkord (s. oben), den übermäßigen Quintsextakkord und den übermäßigen Terzquartakkord. Die beiden erstgenannten sind klanglich keine Nova, sind nur aus der Unzulänglichkeit unserer Notierungsweise sich ergebende anders geartete Aufzeichnungen von Umkehrungen des Hauptvierklangs (in beiden Fällen ist das Leittonprinzip maßgebend), nur der übermäßige Terzquartakkord ist klanglich ein Neues, er ist eine Bereicherung des Akkordmaterials. Aber auch ihn erkläre ich anders: Wenn ich nämlich die Quinte eines Hauptvierklanges erhöhe oder erniedrige, so erhalte ich zwei sehr brauchbare Typen alterierter Vierklänge, die als Grundakkorde und in *allen* Umkehrungen brauchbar sind; desgl. Alteration des großen Nonenakkordes. Wenn aber ein Theoretiker nun hergeht und behauptet, h d fes sei ein alterierter Akkord, so hat er zwar dem Noten*bilde* nach recht, gewiß — aber ich *höre* doch nur immer h d e — also einen Torso irgend eines Vierklanges, der vermutlich in der Überreizung futuristischer Gehirne seine — Terz verloren hat. Hat das einen Zweck?

Harmoniefremde Töne. Die Flüchtigkeit, mit der in der Erklärung harmoniefremder Töne selbst von Autoritäten wie *Bussler* vorgegangen wird, zeigt, wie sehr wir erst am *Anfange* dieser wichtigen Disziplin stehen. Daß man noch immer heute Lehrbücher gebraucht (nomina sunt odiosa), die Durchgänge mit freieintretenden Vorhalten zusammenwerfen, möchte weniger bedeuten als der gänzliche Mangel einer Zusammenstellung der durch mehrstimmiges Auftreten bedingten Vorhalttypen. Hier hat E. W. Degner in seinem zwar irrigen Hinweis auf den Vorhalt mit harmonisch wechselnder Unterlage einen bescheidenen Anfang gemacht. Hier müßte man aber ernste Arbeit leisten. Insbesondere wäre zu untersuchen, inwieferne — das ist nur meine Vermutung — das sog. Quilisma (χυλίσμα), das Homalon, das Antikenoma (s. Ambros, Geschichte der Musik II. Band 1891 S. 66, 67 Fußnote) in ähnlichen Bildungen der — doch ohne vorausbestimmten Harmonie arbeitenden — Gotik und des Barockstiles (Rameau Acciacatura in der A dur Sarabande; das Original abgedruckt im Anhange von Godowkis „Renaissance" I. Band S. 32) wiederkehrt, um im Vorhalte mit sprungweiser Lösung bei Einschaltung verschiedener harmoniefremder Zwischentöne zu enden; ferner wären die zahllosen Zwischenformen von Vorhalt, liegender Stimme, Vorausnahme zu systemisieren.

Wird ein Orgelpunkt, eine liegende Stimme mehrstimmig ausgebaut und zwar so, daß sie eine vollkommene Harmonie abgibt, so spreche ich von *sekundären Harmonien.* Die primäre ist die *herrschende*, die daneben erklingende, an der man zum Teil vorbeihört, die *sekundäre* z. B. Richard Strauß' Rosenthema im Rosenkavalier (Kl.-A. S. 168 vorletzter und letzter Takt, S. 169 Takt 5, 9, 11 usw.). Wie enge Harmonie und Kontrapunkt zusammenhängen, wie eines aus dem andern herauswächst, ersehen wir noch daraus, daß der figurierte Orgelpunkt zum basso ostinato und damit zur Passacaglia überleitet: der Sinn beider ist derselbe.

Wenn ich schließlich unter *Tonalität* den Charakter einer Tonart, den Inbegriff aller derjenigen melodischen und harmonischen Wendungen verstehe, welche einer bestimmten Tonart eigen und für sie charakteristisch sind, so verstehe ich unter *Atonalität* das Gegenteil davon. Also diejenigen Stellen eines Musikstückes, in welchem ich den festen *harmonischen* Boden einer Tonart vermisse, demnach diejenigen Augenblicke, in denen durch weitest ausgedehnte Umdeutung der Akkorde moduliert wird. In diesem Sinne verwende ich seit etwa 20 Jahren im Unterrichte und in gelegentlichen Zeitungsarbeiten diesen Begriff, mit der heutigen Tages hiemit bezeichneten *Heterophonie* ist dieser Ausdruck *nicht* zusammenzuwerfen: ich habe es mir lange genug überlegt, ehe ich den Ausdruck *atonal* in der Kunstlehre verwendete.

Gerhard von Keußler / Von Edith Weiß-Mann

Dr. *Gerhard von Keußler*, der nunmehr Fünfzigjährige, ist unter den lebenden schöpferischen Begabungen der stärksten eine. Der Wesensart dieses Musikers gerecht zu werden, seine Bedeutung gebührend zu erfassen, gilt es, Vielfältigkeit zu erkennen und das Verwirrende ihrer Äußerungen von einem klärenden Gesichtsfeld aus zu überschauen. Wenn man als die Pole in Keußlers Schaffensmächten *Glauben* und *Klang* nennt, so hat man den Schlüssel zu den Musiktaten des Bibelgelehrten und den religiös-ästhetischen Forschungen des Tonkünstlers. Daß mystische Urkräfte eine philosophische Natur wie Keußler zur Auseinandersetzung mit den Gesetzen und Wundern des All bewogen, gibt der Synthese seines Lebenswerkes weitere aufschlußreiche Deutung. Wir haben bei Zeitgenossen ähnliche Geladenheit mit Gestaltungswillen, ähnliche Spaltung der Begabung. Gerhard v. Keußler ist mit elementaren Entladungen seiner Musiknatur aber zu einer Aussprache in breitester Form gelangt, die solche Geistesverwandtschaft weit übertönt. Er wurde Schöpfer eines neuen Oratorienstils.

Über den Umweg des naturwissenschaftlichen Studiums kam der junge Livländer im Jahre 1900 erst zum regelrechten Studium der Musik nach Leipzig. In die Zeit der ersten Kompositionen fällt die Erlangung des philosophischen Doktorgrades auf Grund der Abhandlung „Die Grenzen der Ästhetik". Die Fülle bewältigten Wissensstoffes mehrt sich mit Studien in der Kunstgeschichte, die in den nächsten Wanderjahren (die schönsten Hauptstädte Europas!) einen breiten Raum einnehmen. Bis 1906, wo *Prag* den durch Gastdirigieren schnell bekannt gewordenen Komponisten verpflichtete, entsteht im Lichte einer unermüdlichen Wissens- und Forscherbetätigung außer frühen symphonischen Kompositionen auch der Entwurf zum ersten Oratorium „Vor der hohen Stadt", das während der Prager Tätigkeit zum Reifen kam und 1908 aufgeführt wurde.

Mit dem Oratorium ist Keußlers Wesensart in allen ihren Ausstrahlungen ins strömende Bett eines Phantasieflusses geraten, darinnen restlos sich sammeln kann, was an kultischen und Kräften des Musikers, an Wissenschätzen und Errungenschaften des Könners sich in ihm eint. Die Prager Berufung, die *Orchesterleitung* und *Chorführung* vereint, erheischte, war für alle bisherige Entwicklung ein Sammelpunkt. Drei Chöre, darunter der „Deutsche Singverein", waren Keußler hier unterstellt. Eine Zeit innigster Gemeinsamkeit mit den Sängern zeitigt als pädagogisch Greifbares die (vom Singverein als Manuskript herausgegebenen) „*Studien*", als künstlerischen Niederschlag die Oratorien „Der Tod", „Jesus aus Nazareth", „Die Mutter", das obenerwähnte „Vor der hohen Stadt", denen sich die Zeitenkantate „Aus deutscher Vergangenheit" und der 46. Psalm als kleinere Gaben gesellten nebst zahlreichen Liedern. Als sein eigener Textverfasser findet Keußler in diesen Werken eine durchaus neue Form oratorischen Stils, die im Marienoratorium „Die Mutter" ihren bislang sichersten Ausdruck behauptet. Die Ausschaltung des eigentlichen erzählenden Moments und dessen Ersatz durch das handlungsgestaltende Orchester ist hier etwa das Wesentlichste. Die Musiksprache Keußlers gewinnt von einer Höhe reinster ethischer Kraft und Klarheit das Urpersönliche, wie es sich in der Besonderheit von Stimmführung und Tonalitätsbehandlung dartut. Die Arie fehlt, wenigstens in bisher üblicher Begrenzung; Chor, Soli, Orchester vereinen sich zum gigantischen Gebet. Das Tiefreligiöse einer überragenden Persönlichkeit, das wahrhaft seltene Wissen um die Geheimnisse der Schrift, um ihre Deutung, ihre Schönheit sprechen aus Keußlers geistlichen Musikwerken mit einer Macht, die erhebt und erschüttert. Auch denen, die im Musikalischen durch mangelnde Ökonomie nicht restlos erfüllt fühlen, was die Werke anstreben, wird die Empfindungstiefe erhellen, die Keußlers Werken eine gesonderte Stellung weist.

Enge Verwandtschaft mit dem Oratorium stellen bei Keußlers *Opern* die bühnenmäßige Wirkung in Frage, so bei der in den letzten Hamburger Jahren vollendeten „Geißelfahrt". *Hamburg* ist nicht in dem Maße wie Prag, das seinem einzigartigen Dirigenten ungemessene Ehrungen bereitete, sich bewußt gewesen, welche Persönlichkeit von höchstem Rang es in K. besaß. Nur Einzelne verstanden voll zu würdigen, was er in beispiellos fruchtbarer Tätigkeit als Dirigent, musikalischer Erzieher, als Bearbeiter, Schriftsteller und im mündlichen Vortrag leistete. Und während in der weiteren Musikwelt sich die Stimmen mehrten, die Keußlers Größe bestätigten, ließ man es in Hamburg zu, daß Keußler 1921, nach kurzer Tätigkeit als Leiter der Singakademie und der Philharmonischen Konzerte die Hamburger Stellung niederlegte. Damit war dem breit angelegten Programm für die Pflege alter und ältester Musik (teilweise in eigener Bearbeitung), den Plänen umfassender Einführung (Vorträge und Aufsätze über Händel, Mozart, Volkslied, Bibellyrik u. a.) jäh eine wohlbedachte Entwicklung genommen.

Den inneren Werdegang des Künstlers vermochte die Hamburger Enttäuschung nicht zu berühren, nach außen bedeutete sie ihm Befreiung von vielen Pflichten. Keußler behielt seinen Wohnsitz in Hamburg bei und lebt ganz seinem Schaffen, seinen Studien, der Verbreitung seiner Werke. Dem Oratorium „Vor der hohen Stadt" eint sich ein zweiter Teil: „In den Gefilden des Herrn", und Keußler führte beim diesjährigen *Tonkünstlerfest* beide als Monumentalchorwerk auf unter dem Namen

„Zebaoth“. Damit ist eines seiner Oratorien auf nachdrückliche Weise vor dem gesamten Musikdeutschland und darüber hinaus zur Begutachtung gestellt worden.

Das Ineinandergreifen von dichterischen und musikalischen Kräften, von Willensäußerungen des Forschers und Denkers, von gestaltenden Energien eines Stilkünders konnte im Falle des Keußler-Oratoriums durch die *tief menschliche Versunkenheit* des Schöpfers zu dem künstlerisch bedeutsamen Ergebnis führen, das die Oratorien darstellen. Keußlers Geist und Instinkt halten sich die Wage; das Gleichgewicht zeitigt seine Musik.

*

Das 12. Deutsche Bach-Fest

Stuttgart hatte als erste süddeutsche Stadt den Vorzug, das — neuerdings alljährliche — Bachfest der Neuen Deutschen Bach-Gesellschaft in seinen Mauern zu haben. Daß man nicht schon einmal früher an den deutschen Süden gedacht hatte, mag etwas sonderbar, ja unangenehm berühren, und es liegt für sie vielleicht nahe, so etwas wie absichtliche Vernachlässigung zu wittern. Das war aber doch wohl nicht der Grund; man bedenke vielmehr, daß zwei Städte ganz besonderes Vorrecht auf die Bach-Feste besitzen: Leipzig, wo Bach seine fruchtbarste Tätigkeit entfaltet hat, und Eisenach, seine Geburtsstadt. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß auf Leipzig fast alle paar Jahre ein Bach-Fest fällt und daß auch Eisenach deren mehrere in seinen Mauern gehabt hat, so bleiben nur noch wenige Jahre für andere Städte übrig. Es ist aber nur bedauerlich, daß die andere süddeutsche Stadt, die sich um die Abhaltung der heurigen Bach-Tage in ihren Mauern beworben hatte — München —, ihre Einladung für das nächste Jahr wieder zurückgezogen hat. Damit hat sich Süddeutschland wieder selbst darum gebracht: Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß München, weil die anderen angesagten Städte — Bonn, Dortmund und Essen — im besetzten Gebiete liegen, also wegen äußerer Schwierigkeiten erst in zweiter Linie in Betracht kommen, vor ihnen einen ziemlichen Vorsprung gehabt haben würde.

Daß man zum ersten Male eine Stadt Süddeutschlands gewählt hatte, war für das heurige Fest mindestens in einer Beziehung sehr vorteilig: Es wurde unter außergewöhnlich starker Beteiligung auch auswärtiger Freunde Bachscher Musik gefeiert. Von Stuttgartern gar nicht zu reden. Ob die Konzertsäle und die Kirchenmusiken in Stuttgart sonst gut besucht sind, vermag der Unterzeichnete als auswärtiger Besucher nicht zu sagen: Trotz der drückenden Hitze — in dem Kessel, den die Stadt bildet, mehr als anderwärts fühlbar — waren die Konzerte, auch die der Liederhalle, die noch vor zwei Jahrzehnten Deutschlands größter Konzertsaal war, mehr denn ausverkauft. Die Programmaufstellung berücksichtigte, was bei den Bach-Festen beinahe zur Regel geworden und durchaus zu billigen ist, neben dem Patron des Vereins auch einzelne seiner Zeitgenossen und Vorläufer, ja auch — mit einer Anzahl Chorlieder aus dem 15. u. 16. Jahrhundert — mancherlei Tondichter, zu denen Bach nur noch mittelbare künstlerische Beziehungen hatte, und brachte diesmal den Höhepunkt, die ungekürzte Aufführung der Matthäuspassion, in der Mitte des Festes.

Mit einer schlichten Abendmusik wurden die Tage eingeleitet: Dietrich Buxtehude, von dem zu lernen der junge Bach zu Fuße von Arnstadt nach Lübeck pilgerte, war mit ein paar seiner meisterlichen Orgelstücke und der Solo-Kantate „Jubilate Deo“ für Alt, Gambe und Orgel vertreten, Johann Sebastian selbst mit dem Orgelchoral „Jesu meine Freude“, den der trefflich vortragende Organist Hermann Keller nach der unvollständigen Urschrift im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach geschickt ergänzt hat, sowie mit der c moll-Passacaglia und vier geistlichen Gesängen für Alt, denen Maria Philippi (Basel) eine Mittlerin von erquickender Stimmkultur und erfühltem Vortrage war. Eine *Motette* der Art, wie sie die Leipziger Thomaner und die Dresdener Kreuzianer allwöchentlich in ihren Kirchen bieten, veranstaltete der Kreuzchor — d. s. eben die allgemein so genannten „Kreuzianer“, eine Schar gesangsbegabter Gymnasiasten — tags darauf in der Stiftskirche. Aus zwei achtstimmigen Motetten („Komm', Jesu, komm'“ und „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“) war zu ersehen, daß das Sängermaterial der Kreuzianer und der Thomaner an sich etwa gleichwertig ist. Bei solchen unbegleiteten Stücken gibt der derzeitige Kreuzkantor Prof. Otto Richter sein Bestes. Das Orgelspiel Arnold Strebels, des Organisten der Stiftskirche, verriet in dem festlichen Es dur-Präludium und einigen Choralvorspielen einen tüchtigen Könner. Ob die bei manchen Stellen unsicher wirkende Stimmführung auf akustische Gründe zurückzuführen war, bleibe hier unentschieden.

Leider war der äußere Höhepunkt des Festes, die in zwei Raten verabreichte ungekürzte Aufführung der *Matthäuspassion*, nicht auch der künstlerisch am höchsten zu bewertende. Für eine so große Aufgabe war Prof. Richter, der Leiter des Ganzen, nicht die rechte künstlerische Persönlichkeit: Seine Dirigententechnik hat, wenn von einer solchen überhaupt gesprochen werden darf, etwas Provinzkantorales; trotz gelegentlich guten Willens, seinen Leuten Ungewöhnliches abzutrotzen, war sein Gehaben keineswegs schlagfertig, seine Zeitmaße oft reichlich schwerfällig. Das schlimmste Beispiel dafür erbrachte das zweite Chorkonzert im Vortrage der Kantate „Nun ist das Heil“. Dieses beglückend kraft- und schwungvolle Stück mußte sich ein geradezu lendenlahmes Zeitmaß gefallen lassen. Annehmbarer, wenn auch nicht ohne dirigiertechnische Widerstände, erklangen am gleichen Abend noch das „Magnificat“ und die Kantate „Schauet doch und sehet“. Die Matthäuspassion wurde in Richters eigener Bearbeitung, das Magnificat in der Arnold Scherings geboten.

Aus dem ansehnlichen Solistenstabe sind Maria Philippi (Alt, Basel) und Alfred Wilde (Tenor, Berlin), dessen lebensvoll singender Evangelist nur unter einigen Intonationstrübungen litt, mit Auszeichnung hervorzuheben; daß der Christus Dr. Wolfgang Rosenthals (Leipzig) erst nach diesen Leistungen zu nennen ist, lag wohl an zufälliger ungünstiger Disposition. Auch Liesel v. Schuch (Sopran, Dresden) kennen wir schon von besserer Seite. Im übrigen müssen wir uns hier auf die bloße Namenstatistik der sonstigen meist tüchtigen Einzelgesangskräfte beschränken: Die übrigen Partien waren bei Anna Valet, Martha Fuchs (Stuttgart) und Helene Suter-Moser (Zürich), die Tenorrollen bei Robert Bröll (Dresden) und die Baßpartien bei Georg Zottmayr (Dresden) und Fritz Haas (Stuttgart) aufgehoben. Von den Instrumentalsolisten seien nur Konzertmeister R. Rohlfs-Zoll (Stuttgart), Dr. Artur Chitz als trefflicher Cembalist am Flügel und Arnold Strebel als kundiger Organist festgestellt. Das ausgezeichnete Landestheater-Orchester war in den Holzblasinstrumenten durch Karlsruher Kräfte stilgemäß verstärkt. Der Chor des Eßlinger Oratorienvereins (Musikdirektor W. Nagel) war eifrig bei der Sache. — Über Richters Bearbeitung der Passion wäre im übrigen noch manches zu sagen, doch würde Ausführliches hier zu weit führen. Manche Einzelheit bekundete gute Bachkenntnis; anders — so verschiedentlich die Entscheidung darüber, ob manche Stellen dem Chore oder den Solisten anzuvertrauen seien — vermochte mich nicht zu überzeugen.

Bach, dem „profanen“ Tondichter, waren zwei Konzerte gewidmet: ein *Orchesterkonzert* (mit Chor) und eine *Kammermusik*. In jenem führte Prof. Carl Leonhardt mit seinem Landestheater-

orchester das erste und das fünfte Brandenburgische Konzert vor: Nicht alles geriet dabei ganz ausgeglichen, aber es war doch ein Musizieren, das bei aller Spielfreude die vornehm sachliche Wesensart des Dirigenten bekundete, und zwar am schönsten und ausgeglichensten im fünften Konzert, bei dem das Solistentrio ausgezeichnet vertreten war durch die einheimischen Künstler Max Pauer (Klavier), Carl Wendling (Geige) und Fritz Jungnitsch (Flöte). Zwei weltliche Kantaten ergänzten die Spielfolge: Lotte Leonard, die Berliner Sopranistin, zeigte in der Solokantate „Non sa che sia dolore" ihre gesangstechnischen Tugenden im hellsten Lichte; eine Leistung freilich, die mehr von der Kehle denn vom Herzen ging. Ein entzückendes anderes Stück der Gattung, freilich in reicherer Gesangbesetzung — für Chor (Philharmonischer Chor und Beamtensingchor), Sopran- (Lotte Leonard) und Baßsolo (Alfred Paulus-Stuttgart) —, eine Kantate auf Frühlings Wiederkehr („Schleicht, spielende Wellen") bildete in fast durchweg schöner Wiedergabe den beglückenden Ausklang dieses Abends.

Eitel Freude verbreitete auch das Bach gewidmete *Kammerkonzert*, das mit der lieblichen Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten" eingeleitet, durch eine vergeistigte Wiedergabe des Italienischen Konzertes und der Chromatischen Fantasie und Fuge (Max Pauer) und der h moll-Sonate für Geige (Carl Wendling) und Klavier weitergeführt und mit dem mächtigen Vortrage des zweiten Doppelkonzerts in d moll für zwei Geigen (Katharina Bosch und Carl Wendling) und Streichorchester abgeschlossen wurde. Lediglich aus äußeren Gründen wäre es angebrachter gewesen, besonders statt der allbekannten Klavierwerke und des nicht viel weniger bekannten Doppelkonzertes ein paar Stücke zu wählen, die dem Bachkenner weniger am Wege liegen. Zu dem Konzerte, das wohl nicht, wie im Programmhefte stand, in Max Schneiders Bearbeitung geboten wurde, sondern in der bei N. Simrock erschienenen Ausgabe von Ossip Schnirlin, nur die Nebenbemerkung: Arnold Schering vermutet aus gewissen spieltechnischen Eigenheiten einer Solostimme, daß es ursprünglich für Geige und ein Holzblasinstrument (wahrscheinlich Oboe) geschrieben war; es stand bekanntlich ursprünglich auch einen Ton tiefer.

Ein zweites *Kammerkonzert* war vorwiegend deutschen Meistern vor und um Bach gewidmet: Die mit elf tüchtigen Solosängern und -sängerinnen besetzte, von Dr. Hugo Holle sachkundig geleitete Stuttgarter Madrigalvereinigung vermittelte in fein ausgefeiltem Vortrage zehn entzückende Chorlieder von Hasler, Stoltzer, Senfl, A. v. Bruck, Hofheimer, M. Praetorius, Eckel und Chr. Haiden; Wilhelm Kleemann (Stuttgart), Dr. Willi Schmid (München) und Julia Menz (München) dankte man den Vortrag je einer Trio-Sonate für Violine, Gambe und Cembalo („Bach-Klavier") von Dietrich Buxtehude u. G. Ph. Telemann, der ausgezeichneten Cembalistin allein aber noch die beglückende Wiedergabe einiger Stücke von Johann Sebastian selbst und von Carl Philipp Emanuel Bach sowie Händel auf dem „Bach-Klavier", das, von Maendler-Schramm in München erbaut, bekanntlich ein Cembalo mit dynamisch modulationsfähigem Ton ist und sich nun schon zum zweiten Male bei diesen Bach-Festen vortrefflich bewährt hat. Zumal als Solissimo-Instrument: Im Orchester oder auch im Verein mit anderen Solo-Instrumenten ist dem Unterzeichneten das Hammerklavier lieber denn ein Cembalo mit näselndem gerissenem Ton, selbst wenn es so resonanzvoll und so reich dynamisch abschattungsfähig gebaut ist wie das Maendlersche.

Wäre noch einiger Sonderveranstaltungen kurz zu gedenken: In der Mitgliederversammlung ehrte Geheimrat Smend, der Vorsitzende der Neuen Deutschen Bach-Gesellschaft, das Andenken des unlängst dahingegangenen Ehrenvorsitzenden Herm. Kretzschmar und des Mitgliedes Prof. Dr. Friedrich Spitta (Göttingen), eines jüngeren Bruders des bekannten Bachforschers, indem er die Anwesenden bat, sich von den Plätzen zu erheben. Aus den sonstigen Mitteilungen des Vorsitzenden sei des Hinweises auf die noch keineswegs glänzende Lage des Eisenacher Bach-Hauses und auf dessen bauliche Verbesserungen sowie des Vereinsberichtes gedacht. Am Schlusse des Vereinsjahres habe die Gesellschaft 1807 Mitglieder zählen können; durch die Inflation sei auch die Vereinskasse nicht nur auf ein Nichts zusammengeschmolzen, sie weise sogar eine erhebliche Unterbilanz auf, und nun sei es an der Zeit, die Kasse wieder aufzufüllen und die verschiedenen Stiftungen wieder zu Realitäten werden zu lassen. Der Jahresbeitrag wurde wieder auf Friedenshöhe (jährlich 10 Mark) festgesetzt. Ferner teilte Smend mit, daß die übliche Vorstandsitzung leider habe ausfallen müssen, da der größte Teil des Vorstandes am Besuche des Festes verhindert gewesen sei (Hört, hört!).

Den Festvortrag über „Bemerkungen zum Stile Bachs" hatte Prof. Dr. Wilibald Nagel (Stuttgart) übernommen. Es ist zu begrüßen, daß die Ausführungen, die viele geistvolle Aufklärungen über die „Gesamtsumme der inneren und äußeren Merkmale" (= den Stil) des Bachschen Schaffens boten, voraussichtlich im Bach-Jahrbuche gedruckt werden, zumal da dem entfernter sitzende Zuhörer manches durch unruhiges Benehmen einiger Anwesenden, die den Saal vorzeitig verließen, um zur Kurrende des Kreuzchores am Schillerplatze zurechtzukommen, verloren ging. Aus diesem Grunde wäre es dem Berichterstatter leider auch nicht möglich, zusammenhängend auf das letzte Drittel des Vortrages einzugehen.

Noch sei nur eben gedacht des üblichen musikalisch-liturgisch ausgestalteten Festgottesdienstes in der Stiftskirche, wobei Geheimrat Smend, wie gewöhnlich, die Predigt hielt. Leider soll, wie dem Unterzeichneten, der sich diesen Teil des Festes leider schenken mußte, bei dieser kirchlichen Feier nicht alles wirklich auch gesungen worden sein, wie es die Vorschrift gebietet. Endlich eines Ausfluges nach der Solitude, der durch Schiller geweihten Stätte. Auch hier wieder Musik: Das Collegium musicum (Bläserquintett des Landestheater-Orchesters: Herren Dittrich, Riedel, Rauschert, Bartzsch, Bartholomes) vermittelte in vollendeter Weise Bläserwerke von Danzi, Pichianti, Mozart, Friedemann Bach und Quanz (Flötensonate mit Cembalo).

Also eine „Fülle der Gesichte". Man mußte schon, um zum ruhigen Genusse oder — als Berichterstatter — wenigstens zum Schreiben zu kommen, zur Selbsthilfe greifen und das, was man verantworten zu können glaubte, übergehen. Wie sich denn der Unterzeichnete im Hinblick auf ein paar Nebenveranstaltungen auch auf das Urteil eines Gewährsmannes verlassen hat.

Dr. M. U.

*

Viertes Donaueschinger Kammermusikfest.

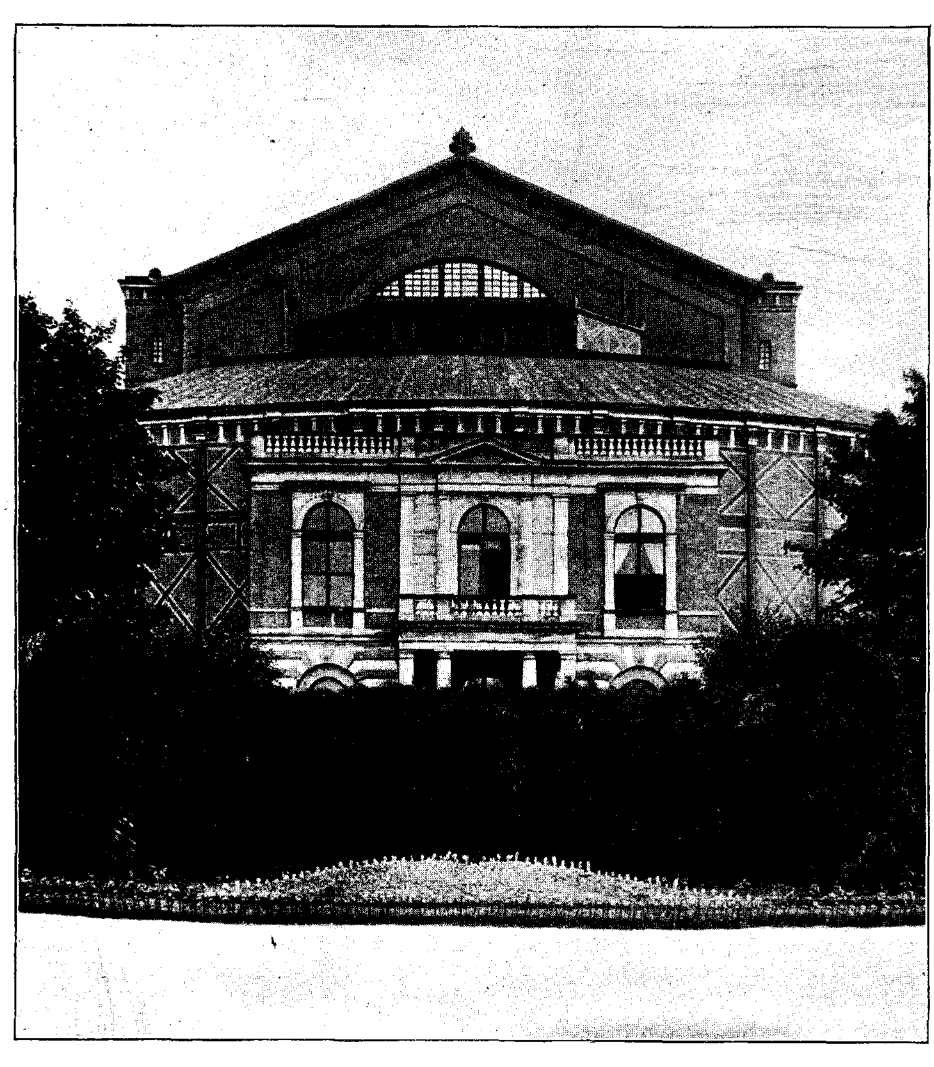
Wenn von einem vollen Dutzend junger, meist unbekannter Komponisten einem fast die Hälfte als bemerkenswert im Gedächtnis bleibt, so will das viel besagen, auch wenn man voraussetzt, daß der erste, relativ flüchtige Eindruck täuschen kann. Bei der Schwierigkeit der Auswahl aus zahlreichen, ganz verschieden gearteten Einsendungen ist dieses Ergebnis auf alle Fälle bedeutungsvoll. Immerhin glaube ich, daß das Durchschnittsniveau noch zu heben wäre, wenn man bei der Wahl nicht zu sehr auf *eine* bestimmte Richtung sähe und nur Werke zuließe, die nicht *nur* neuartig oder interessant oder problemreich, sondern auch in technischer und geistiger Hinsicht wirklich belangreich sind. Da gab es doch manches, über das kaum ernstlich zu diskutieren wäre. Der Gedanke Heinrich Burkards (in der Einleitung unsres Donaueschinger Heftes), die Programme

durch Hinzunahme von Chorwerken zu erweitern und bereichern, scheint mir darum ganz außerordentlich glücklich. Denn es steht nach mancherlei Anzeichen außer Zweifel, daß neben der erneuten Pflege der instrumentalen Kammermusik auch die vokale Kammermusik (das kleinere — begleitete oder unbegleitete — Chorlied) unter unserer jungen Komponistengeneration wieder Beachtung und Liebe findet. Die musikalische Kultur unserer Zeit kann durch ein neues Aufblühen des a cappella-Gesanges entschieden gefördert werden, weil von hier aus sich am sichersten Verbindungen zu den Ohren und Gemütern einer breiten Zuhörerschaft anbahnen. Zudem glaube ich auch, daß eine neue, wertvolle polyphone Liedkunst das stärkste Kampf- und Heilmittel gegen die Liedertafelei wäre, die in weiten musikliebenden Kreisen nicht nur Plattheit, sondern auch ein beschämendes Maß an Dünkelhaftigkeit großzieht.

Der die Konzertfolge mit einem Sextett einleitende *Erwin Schulhoff* zeigt noch starke Verwachsenheit mit einer jüngeren Vergangenheit. Seine musikalische Grundeinstellung ist impressionistischer Art, seine Liebe gilt dem Klang, der Farbigkeit; Schulhoff erinnert einen in dieser Hinsicht vielfach an Ravel. Wo er dieser Neigung zu sehr huldigt (wie in den ersten beiden Sätzen) vermag er einen nicht zu fesseln; die Sextettbesetzung wird ihm da zum Orchesterersatz, was weder dem Satz noch dem Sextett förderlich ist. Da aber Schulhoff ein recht starker, rhythmisch eminent lebhaft empfindender Musikant ist, schreibt er daneben eine ganz prächtige, sprühende Burlesca und einen langsamen Satz, der an Gehalt über die illustrativen Anfangssätze weit hinaus geht und von dem Komponisten noch viel erwarten läßt.

Von den fünf Stücken für Streichquartett Op. 30 von *Josef Matthias Hauer* konnte ich einen stärkeren Eindruck nicht gewinnen. Hauer hat manch gute melodische Einfälle, die sich jedoch über eine bestimmte Talentlinie nicht hinausheben. Bei den Hölderlin-Liedern (für Klavier und tiefe Stimme) ist es ebenso. Hier zeigte sich besonders bei dem Lied „Sonnenuntergang", wo der Komponist aus Puccinischen Melismen — und das bei Hölderlin — überhaupt nicht herauskommt, ein bedenklicher Mangel an Selbstkritik und Selbständigkeit. Hauer hat sich viel zu sehr in seine theoretischen Phantasmen verstrickt, um noch freien Blick über ein ungetrübtes Schaffen zu haben, wobei außer Frage bleibt, wieviel überhaupt seine rein musikalische, rhythmischer Triebkraft entbehrende Phantasie — der er eben durch Phantasmen aufzuhelfen sucht — zu überzeugen vermag.

In *Alexander Jemnitzens* Streichtrio Op. 22 zeigt sich wieder — ähnlich wie in dem beim Frankfurter Tonkünstlerfest aufgeführten Trompetenquartett — das starke Ringen mit dem Stoff, der Kampf um eine eigene Sprache. Die beiden raschen Ecksätze enthalten viel Energie und kraftvolles Drängen (besonders im rhythmischen Ausdruck), aber das Gedankenmaterial ist doch, namentlich im ersten Satz, zu spröde, um einen erwärmen zu können. Dagegen überraschte der langsame Mittelsatz durch eine weitgeschwungene, ausdrucksvolle und schön empfundene Kantilene in Violoncell. Schade nur, daß der Satz durch die etwas stachlichten Umschreibungen der Violine und Bratsche in seiner Ausdehnung ein wenig zu lang und unorganisch in seinen Verhältnissen erschien.



Das Bayreuther Festspielhaus

Ernst Toch, der sich in seinem II. Streichquartett Op. 28 (Kasseler Tonkünstlerfest), in dem Streben nach einem ausgeglichenen, klangvollen Quartettsatz bewußt einfach gegeben hatte, sucht nun in seinem Streichquartett Op. 34 — nachdem ihm Stil und Technik des Satzes ganz vertraut geworden sind — neue Ausdrucksgebiete zu gewinnen, sucht nach dem mehr lyrisch gehaltenen älteren Werk hier nach einer wuchtigeren, gespannten und gesteigerten Sprache. Inwieweit die „Wucht" im ersten Satz unter Umständen nur Geste war, vermag ich so ohne weiteres nicht zu entscheiden. Auf alle Fälle machte das neue Quartett einen starken Eindruck, zumal da es auch satztechnisch und klanglich ausgezeichnete Qualitäten hat. Zweiter (Quasi Scherzo) und vierter Satz schienen mir besonders glücklich konzipiert.

Nach den „Fünf Stücken" für Streichquartett von Hauer brachte das zweite Konzert drei weitere Kompositionen mit „Sätzen", „Stücken", „Bagatellen" für Streichquartett. Eine merkwürdige Erscheinung: diese Losbewegung von der Sonatenform, die vorläufig in einer losen Satzfolge (die doch keine „Suite" sein will) ihr Heil sucht. Auffällig dabei ist gerade das formale Experimentieren im Rahmen des Streichquartetts, ein Beweis für die durchaus polyphone Einstellung der jungen Komponistengeneration; denn hier vermag



Entwurfskizze zu der neuen Gibichungenhalle in der „Götterdämmerung"

sie allein ganz ungezwungen, frei von programmatischen Assoziationen (wie sie sowohl Klavier als Orchester in sich bergen), ihren polyphonen Gedanken nachzugehen.

Bei *Max Butting* erfreut die natürliche, gerade Linie seiner künstlerischen Entwicklung, die ohne Treibhausklima und exzentrische Verrenkungen vor sich geht. Ein gutes und gesundes Zeichen, das deutlich aus seiner Musik spricht. Butting empfindet durchaus als junger, moderner Musiker, seine Musik verrät ein bedeutendes Können, das ihre Wirkungen wohl abzuwägen weiß, darüber hinaus aber enthält sie echte Gefühlswerte, ohne doch einen Anflug von Sentimentalität zu haben. Besonders schön zeigte sich das in dem langsamen Sätzchen voller Zartheit und Grazie. Daneben haftet mir noch das 4. Stück („ziemlich schnell") als sehr eindrucksvoll im Gedächtnis, ohne daß mir die anderen Stücke etwa als unbedeutend erschienen seien. Diesem Opus 26 darf man jedenfalls ein gutes Fortkommen wünschen.

Hermann Erpf versucht in seiner aus neun Sätzchen bestehenden II. Satzfolge für Streichquartett neue formale Gestaltung aus einheitlichem motivischen Material heraus „in streng gesetzmäßiger Verknüpfung" zu finden. Die Bescheidung auf größte Einfachheit wirkt dabei wohltuend; nur will sich mir der aufgebotene Apparat nicht recht mit dem Gehalt der Erpfschen Musik (Vergleiche mit früheren Werken des Komponisten fehlen mir leider) zusammenreimen, die mir doch spekulativ zu sehr belastet erscheint.

In noch stärkerem Maß gilt das von der aus ganz anderen Gründen kommenden und mit anderen geschaffenen Musik *Anton Weberns*. Diese „Sechs Bagatellen" für Streichquartett Op. 9 sollen anspruchslos erscheinen und sind doch so anspruchsvoll, wie es rein technische Studien (die, aus rein verstandesmäßigem Experimentieren entstanden, höchstens im Probelokal den technisch wissensbegierigen Fachmann interessieren können) niemals sein dürften. Wenn Arnold Schönberg in seinem Vorwort zu diesen Bagatellen (ein Vorwort zu Bagatellen! das ist wie Kaviar vor Sardellen) sagt: „Einer Kritik halten sie so wenig stand wie dieser und wie jeder Glaube", so ist das eigentlich ein recht billiger Vergleich. Wenn er aber vorher zu bedenken gibt, „welche Enthaltsamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen", so hätte er bedenken sollen, daß zu dieser Art bescheidenen „Fassens" eben auch eine ihr angemessene „Fassung" gehört, soll kein Mißverhältnis entstehen. Der Glaube, an den Schönberg appelliert, läßt sich eben nicht kommandieren, entweder schafft ihn das Kunstwerk oder es schafft ihn nicht. Auch die Lieder nach Gedichten von Trakl für eine Singstimme, Klarinette, Baßklarinette, Geige und Cello (Op. 14) von Webern vermochten es nicht. Wenn sich hier schon auf die erste Verszeile „Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel" die Singstimme in hysterischer Verkrampfung windet, so schwindet eben auch der Wille zum Glauben. Georg Trakls Dichtung rief in mir unwillkürlich Vergleiche mit Hindemiths „Junger Magd" hervor: wie turmhoch steht doch dessen Musik über den Quälereien der Webernschen, die sich in illustrative Einzelheiten zerfetzt, wo jene, dank ihrer Eigenkraft, auf solches äußerliche Beiwerk verzichtet. Den Glauben, daß sich „durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken läßt" (um wieder mit Schönberg zu reden) gewann man nur durch die von wunderbarster Stimmkultur zeugende Sängerin Clara Kwartin, deren Koloratursopran bezaubernde Weichheit und anmutigste Leichtigkeit vereint.

In diesem Zusammenhang sei gleich *Schönbergs* Serenade Op. 24 für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncello und eine tiefe Männerstimme (Joseph Schwarz aus Wien vertrat sie ausgezeichnet) erwähnt. Wenn ich sagte, daß mir bei Webern der Glaube fehlt, so fehlt mir — der sich ehrlich um das Verständnis dieser Musik bemüht — für Schönbergs



Entwurfskizze zum Schlußbild der „Götterdämmerung" mit plastischem Einsturz

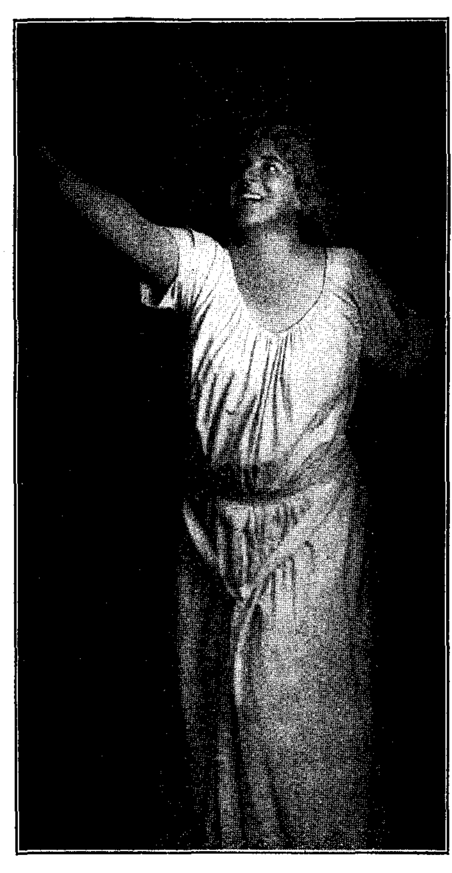
Serenade jede Einstellungsmöglichkeit (ich sage absichtlich nicht der Glaube, da an Schönbergs Kunst nicht so ohne weiteres vorbeizugehen ist und mich einige Werke dieser seltsamen, zwiespältigen Natur recht stark berührt haben). Dieser Serenade stehe ich einfach hilfslos gegenüber! Ein abstruses Gewirr von Linien ist mir in Erinnerung, das mein Hirn zermarterte; nur in der Tanzszene ließ mich die rhythmische Pikanterie und Vielfältigkeit wieder aufhorchen. Da, wo einen die Schönbergsche Polyphonie der Fesseln befreite, im „Lied ohne Worte", wurde man von der Dürftigkeit der Erfindung enttäuscht. Wer hilft mir Armen? Bin ich zu rückständig, zu wenig begeisterungsfähig, zu voreingenommen, zu taub?

Unter den bis jetzt in Deutschland ganz unbekannten Komponisten ragt als bedeutendster *Yosip Stolcer-Slavenski* hervor. Ein klarer, gescheiter Kopf, zielbewußt und doch bescheiden. Wie jeder rechte slavische Musiker in seiner Volksmusik wurzelnd und aus ihr heraus schaffend. Es ist eine Freude, zu sehen, wie er in dieser Musik lebt, wie er sie liebt wie eine Mutter, als Mutter seiner Kunst. Im zweiten Satz seines Streichquartetts Op. 3 huldigt er ihr; ein südslavischer Tanz steht da im Mittelpunkt einer freudig und lebensfroh dahinrauschenden Musik. Nicht alles erscheint so gestaltet, wie es gedacht ist, der Schwung und wilde Jubel wird zuweilen noch von technischen Fesseln gehemmt. Dagegen zeigte sich die Fuge (1. Satz) als ein ganz prächtig gearbeitetes Stück und zudem als ein Stück voll reicher Erfindung und Empfindung. Vielleicht bietet Donaueschingen nächstes Jahr Gelegenheit, mehr von Stolcer zu hören.

Georg Winkler springt, hüpft, schreitet, galoppiert in Hindemiths Fußstapfen mit erheblicher Geschicklichkeit daher. Erstaunlich, wie er, ohne umzupurzeln, ans Ziel kommt. Hindemiths Turbulenz, seine ihm eigentümliche Klangfarbe ist gut getroffen (sogar die Bratsche, die Hindemith wie immer unübertrefflich spielte, fehlt nicht). Im Ernst: Winkler ist ein Temperament, einer der was will und was kann. Er wird zu zeigen haben, wann und wie es ihm gelingt, auf eigenen Füßen zu stehen. Am wenigsten ist ihm der langsame Satz geraten, da versagt er vor allem im Klaviersatz. Aber die Ecksätze seiner Bratschensonate verraten ein sicherlich beachtenswertes Talent, das kräftig drauflos zumusizieren versteht; daß dabei Hindemiths Rockschöße lustig mit herumfliegen, macht die Sache glücklicherweise nicht weniger lustig.

Von *Heinz Joachims* drei Klavierstücken, Op. 2, läßt sich herzlich wenig sagen. Brave, nicht eben aufregende Schulstückchen, die auf die Begabung Joachims sichere Schlüsse nicht zulassen. Erwin Schulhoff suchte mit Leidenschaft alles aus ihnen herauszuholen.

Isko Thaler erwies sich als ein temperamentvoller Musiker, der in seinen Gesängen für Alt und Klavier oft überraschend bilderreiche Phantasie von erstaunlicher Schlagkraft zeigt. Wenig Kopfschmerzen hat er sich noch über die Grenzen der Lyrik und der menschlichen Stimme gemacht, mit der er barbarisch umspringt. Es bedurfte einer so grundmusikalischen und technisch überlegenen Sängerin wie Martha Fuchs, um nicht ein klägliches Ergebnis zu zeitigen.



Emmy Krüger (Sieglinde)

Die Kammermusikwerke wurden vom *Amarquartett* (dem ich Hymnen hier nicht mehr zu singen brauche) und vom Prager *Zika-Quartett* ausgeführt, das sich seit seinem ersten Auftreten beim II. Donaueschinger Kammermusikfest ganz außerordentlich entwickelt hat. In Schönbergs Serenade und Weberns Liederzyklus wirkten folgende ausgezeichnete Wiener Instrumentalisten mit: Viktor Pollatschek (Klar.), Wlach (Baßklar.), Fanni Slezak (Mand.), Hans Schlagradl (Gitarre), Rudolf Kolisch und Rudolf Winkler (Geige), Marcell Dick (Bratsche), Wilh. Winkler (Cello).

In einer Sonderveranstaltung gab es zum Schluß *Egon Wellesz'* „Persisches Ballett", ein tänzerisches Intermezzo (Op. 30). Keine Pantomime, sondern ein Tanzspiel von Liebe, Eifersucht und Tod; — das unwirkliche Spiel betont durch marionettenhafte Anfangs- und Schlußbetonung des tänzerischen Geschehens. Die Musik unterstreicht diese Absicht, sie will nichts Seelisches deuten, sondern auf der einen Seite den rhythmischen Antrieb zum Spiel, auf der andern Seite illustrierend programmatische Ausdeutung geben. Wellesz dürfte hier ein ihm ganz besonders gut liegendes Gebiet angebaut haben. Er hat eine erstaunliche Klangphantasie, die ihm für die illustrative Ausgestaltung sehr zustatten kommt; mit den einfachen Mitteln eines kleinen Kammerorchesters (unter geschickter Verwendung des Schlagzeuges) erreicht er ganz überraschende, eindringliche Wirkungen. Die Aufführung unter *Rudolf Schulz-Domburgs* musikalischer, *Dr. Niedecken-Gebhards* szenischer und *Kurt Joos'* choreographischer Leitung war mustergültig. Unter den Tänzern sind in erster Linie *Yvonne Georgi, Harald Kreutzberg* und *Joos* zu nennen, die auch vor dem Ballett in einer Anzahl Einzeltänzen bedeutendes Können und viel Geschmack zeigten. Ich möchte da besonders Yvonne Georgis ausdrucksvolle Tänze nach Scriabine und Casella und Harald Kreutzberg eminent humorvolle Auslegung der Walzer-Groteske von Erwin Schulhoff, der die Solotänze famos begleitete, erwähnen.

Wie alljährlich führte auch heuer wieder *Heinrich Burkard* eine Messe, diesmal Mozarts Missa brevis in B dur, mit vorzüglichem Gelingen auf. Als Solisten wirkten die ausgezeichneten Stuttgarter Konzertsänger *Anne Valet* (Sopran), *Martha Fuchs* (Alt), *Meinrad Streißle* (Tenor) und *Fritz Haas* (Baß) mit.

H. H.

*

93. Niederrheinisches Musikfest zu Aachen

Der Gedanke, Musikfeste zu feiern, ist trotz seines nun mehr als hundertjährigen Alters und trotz einschneidender konzerttechnischer und sozialer Umschichtungen und Erweiterungen bis heute lebendig geblieben. So haben denn auch die Niederrheinischen Musikfeste in diesem Jahre wieder eine Auferstehung gefeiert.

Zufälliger- aber doch recht merkwürdigerweise ist das 93. Niederrheinische Musikfest inhaltlich zu einem fast rein süd-südostdeutschen geworden, da sämtliche aufgeführten Komponisten und alle mitwirkenden Solisten entweder aus dem Süden und Südosten Deutschlands stammen oder dort ihren Wohnsitz

haben. Zwei der ersteren, Josef Meßner und Walter Braunfels, waren persönlich anwesend. Von der überlieferten Programmgestaltung — Chor-, Instrumental-, Solistenkonzert — war diesmal gründlich abgewichen worden, indem die Geburtstage Rich. Strauß' und Anton Bruckners zum Anlaß genommen wurden, beiden Meistern je einen Festtag einzuräumen. Der erste blieb der „Moderne" vorbehalten. Zu Gehör kamen an ihm Josef Meßner, Arnold Schönberg und Walter Braunfels mit für Aachen lauter neuen Werken: einer „Sinfonietta" für Klavier, kleines Orchester mit einem Sopransolo, der symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande" für großes Orchester und dem „Te Deum" für gemischten Chor, großes Orchester, Sopran- und Tenorsolo und Orgel.

Meßners, des Salzburger Domorganisten, Sinfonietta ist vor einem halben Jahre in Duisburg uraufgeführt worden. Das Werk hat in seiner äußeren Aufmachung keinen festlichen Charakter, hält sich aber innerlich auf festaufführungswürdiger Höhe. In der Thematik charakteristisch, rhythmisch vielfältig belebt, harmonisch eigenartig, aber maßvoll, in der Behandlung des einfach als Orchesterstimme gedachten, aber sehr anspruchsvollen Klavierparts geschickt, wirkte das einsätzige Stück dank seiner ursprünglichen Musikalität überaus sympathisch. Mit Hilfe von zwei so ausgezeichneten Solisten, wie es Josef Pembaur und Amalie Merz-Tunner sind und mit einem gerade neuen Werken gegenüber so geist- und liebevoll wie gewissenhaft arbeitenden Orchesterführer wie Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe waren von der Seite der Ausführenden her allerdings auch alle Vorbedingungen zu einer idealen Wiedergabe erfüllt. Dem Komponisten wie seinen Helfern trug die Sinfonietta reichen Dank ein. — Schönberg gegenüber zeigte sich die Festgemeinde auffällig zurückhaltender; vielleicht, daß darin auch die gruselige Erinnerung an die „Fünf Orchesterstücke" von vor zwei Jahren nachwirkte. Ich muß sagen, daß ich mir von „Pelleas und Melisande" ein anderes Bild gemacht hatte, als ich es jetzt gewahr wurde. Gewiß steckt der Komponist des Pelleas ganz in der Wagnerschen Tristanwelt drin, aber er ist doch auch schon ein unverkennbarer Schönberg der späteren Art. Das kommt m. E. am stärksten in der stark überladenen kontrapunktischen Themen- und Motivarbeit zum Ausdrucke, die beim Hören bezw. beim Erklingen doch nicht so unmittelbar wirkt, wie sie sich dem Auge in der



Hermann Weil (Hans Sachs)



Theodor Scheidl (Amfortas)

Partitur darbietet. Der überintellektuelle Schönberg verleugnete sich eben auch schon vor 22 Jahren nicht. Alban Berg z. B. stellt schon im Pelleas stolz das Auftreten von Quarten- und Ganztonharmonien fest: Schönbergs spätere harmonisch-orchestrale Domäne wird also schon damals in Benutzung genommen. Was das vielgerühmte Großterzenmotiv aus Melisandens Sterbegemach angeht, fand ich das zu meinem Staunen am nächsten Tage schon in Strauß' „Macbeth" melodisch und rhythmisch sehr ähnlich vorgebildet an. Also Derartiges schon um 1890 herum in Deutschland! Es ist nötig, darauf hinzuweisen, weil Paul Stefan und Alban Berg sich darin gefallen, in dieser Beziehung Schönbergsche Erstlingsrechte zu betonen. Darüber, ob ein Schönbergisches Werk überhaupt auf ein Musikfest von der Art der Niederrheinischen gehöre, waren die Meinungen hier stark geteilt. Die Ablehnenden durften für sich ins Feld führen, daß Schönbergs Schaffen für unseren Blick eine wesentlich zersetzende Richtung eingeschlagen hat, und daß die Schönbergianer auf die Frühwerke ihres Meisters mit einer gewissen Geringschätzung herabsehen. Wie dem auch sei: jedenfalls ließ Dr. Raabe sich durch kein Bedenken anfechten und bereitete dem Werke eine ganz hervorragende Aufführung. Der in der geforderten vollen Besetzung spielende große Orchesterapparat folgte ihm in der gefügigsten Weise. — Walter Braunfels dirigierte sein Tedeum selbst. So durfte der Hörer denn gewiß sein, der vier Tonbilder, zu denen der Komponist die Worte des Lobgesanges gestaltet hatte, in der zutreffenden Wiedergabe teilhaftig zu werden. Sowohl die Kölner Uraufführung als auch die Aufführung bei Gelegenheit des Kassler Musikfestes ist in diesen Blättern besprochen worden, also daß ich mich auf eine weitere Besprechung des Werkes heute nicht einzulassen brauche. Sicher gehört diese Komposition zu dem Beachtenswertesten, was unsere Zeit hervorgebracht hat, und so wirkte sie denn am ersten Festabend denn auch als das machtvollste der drei aufgeführten Werke. Der gehäuften Schwierigkeiten im Chorsatz wurde der städtische Gesangverein prächtig Herr, das Orchester war auf der Höhe, die Orgel bei Rud. Mauersberger in besten Händen, Amalie Merz-Tunner und Fritz Krauß (München) waren zwei stimmlich und seelisch überragende Vertreter ihres Faches. Braunfels sah sich am Schlusse der Aufführung begeistert Dankenden gegenüber. Von *Strauß* einheitliche Eindrücke mitzunehmen, ist selten

ganz möglich. Am wenigsten konnten mir die drei von Felicie Hüni-Mihascek (Wien) gesungenen Lieder zusagen. Die Cäcilie gehört auf kein Musikfest mehr, und die „Verführung" meinem Empfinden nach nicht in den Mund einer Konzertsängerin. Außerdem boten Stimme und Auffassung der Künstlerin keine außergewöhnlichen Genüsse. Fast noch ablehnender stehe ich der „Alpensymphonie" gegenüber: es gibt kaum eine äußerlichere Musik, die zudem mit so unglaublich reichen und glänzenden Mitteln ins Werk gesetzt wäre. Wohl ist Strauß in der Alpensymphonie in gewisser Hinsicht zur Einfachheit zurückgekehrt, aber auf Kosten des Seelischen, und wenn etwas keine Frage ist, dann das, daß von solcher Schein-Einfachheit nicht die erstrebte Erkräftigung der künftigen deutschen Musik ausgehen kann. Die Aufführung der Symphonie darf nicht anders als glänzend genannt werden: das war ein Klangblühen und -blenden, wie es berauschender hier noch kaum gehört worden sein wird. Am geschlossensten wirkten die symphonische Dichtung „Macbeth", Strauß' Erstling auf diesem Gebiete und die Burleske für Klavier und Orchester, auch ein Jugendwerk des früh seiner selbst sicheren Meisters. Pembaur war für die Burleske der rechte Mann, den ihr Technisches nicht schreckt und der mit ihrem Seelischen in höchst erfreulicher Weise fertig zu werden weiß. Dr. Raabe tat mit seinem Orchester ein übriges, um beiden Werken — von denen Macbeth ebenso wie die spätere Alpensymphonie Neulinge für Aachen darstellten — eine sehr freudige Aufnahme zu bereiten.

Fast nur Bestes ist vom dritten, dem *Bruckner-Tage* zu berichten. Er stellte musikalisch den Gipfel des ganzen Festes dar. Zwar kann ich den 150. Psalm für gemischten Chor und Orchester nicht zu den großen Eingebungen des Meisters zählen; aber als rauschender Abschluß eines wohlgelungenen Festes tut er seine guten Dienste. Wie Dr. Raabe die II. und die VII. Symphonie Bruckners gestaltete, besser: wie peinlich beflissen er die beiden Partituren nachgestaltete und so aus durch und durch von Bruckners Geist erfülltem Inneren heraus blühendsten, edelsten, erschütterndsten Klang werden ließ, wurde das Erlebnis des Festes und sichert Dr. Raabe einen Ehrenplatz unter den hervorragenden lebenden Bruckner-Dirigenten. Hoffentlich sind ein paar der nach solchen Leistungen losbrechenden Jubellaute in Bruckners stille Himmelsklause hinaufgelangt.

Künstlerisch hat das diesmalige Musikfest ohne Frage die noch immer andauernde Lebensfähigkeit der Niederrheinischen Musikfeste von neuem erwiesen. Hoffentlich hat diese Tatsache zur Folge, daß diese Feste in Zukunft wieder regelmäßig gefeiert werden. *Reinhold Zimmermann.*

*

Aus dem Schrifttum über Wagner

Wie oft wird der Kundige um einen kleinen Rat gefragt von solchen, die sich in Wagners Kunst und Umkreis einleben wollen! Vielleicht dienen wir unsern Lesern in willkommener Weise, wenn wir einiges planmäßig zusammenstellen, was sich einzeln verlöre. Schon das Gebiet der Lebensbeschreibung, das durch Glasenapp und Koch gründlichst bearbeitet zu sein scheint, gewährt, wie es die Forschung mit sich bringt, immer neue Einblicke. So hat Walter Lange unter dem Titel: *Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig* (Siegel-Linnemann, Leipzig 1921; 300 Seiten) einen gewissen Querschnitt hergestellt, der Wagners Leben und Wirken im Hinblick auf seine Heimat verfolgt. Ein großer Stoff ist hier gemeistert und aus bloßer Gelahrtheit ins Lesbare und Genießbare gestaltet. Die zahlreichen Abbildungen und die übersichtlichen Verzeichnisse machen das Buch besonders wertvoll. Von Leipzig wenden wir uns nach Dresden. Im Verlag von Oskar Laube erschienen dort zwei Schriften, von denen die eine auf Grund neu erschlossener Quellen Wagners Verhalten während der Mai-Revolution von 1849 schildert, die andere Wagners Werke in Dresden, an der Stätte, da ihr Schöpfer in den vierziger Jahren wirkte, teils nach Entstehung, teils nach Wiedergabe und Einbürgerung untersucht. Für die Revolution konnte der Ratsarchivar und Stadtbibliothekar Dr. Georg Hermann Müller städtische Akten benützen; Verfasser der andern Arbeit ist Prof. Otto Schmid. Beide Bücher haben Bildnisschmuck. Als dritte Stadt kommt München in Betracht. Über München als Musikstadt berichtet neuerdings Ernst Bücken in Seidls reich geschmückter Sammlung: Die Musik (Siegel-Linnemann, Leipzig). Da spielt natürlich Wagner eine hervorragende Rolle.

Nun zu den Werken. Über die Jugendschriften R. Wagners, die erst 1906 von Richard Sternfeld (in Bd. 64/65 der Deutschen Bücherei) veröffentlicht wurden, um dann 1914 vollzählig in die neuen Gesamtausgaben überzugehen, schrieb *Paul Bülow* eine Doktorarbeit, die 1916 in Gießen herauskam. Weiter erwähnen wir von Dr. *Paul Gerhard Graap* die beachtenswerte Einführung (Breitkopf & Härtel, 1921) in das Drama Jesus von Nazareth, das zwar nur als Entwurf vorliegt, in Verbindung mit den beigefügten Gedankengängen und Bibelstellen jedoch einen tiefen Einblick in Wagners Innenleben tun läßt, wie es sich gerade 1848 auf 49 reichbewegt entwickelte. Graap geht auf die literarische, revolutionäre, sozialistische, philosophische Umwelt ein und zeichnet dort viele gleichlaufende Linien, die aber mit ganz eigenartiger Umbiegung in die ursprüngliche Anschauungswelt Wagners einmünden, welcher Entgegengesetztes unerwartet verbindet. Die Selbständigkeit des Dramatikers tritt neben allen jenen Nachweisen von Ähnlichkeit genügend hervor. Über die einzelnen Werke findet jeder, dem es um geistiges Erfassen zu tun ist, in dem kleinen Buche Das Drama Wagners von *Chamberlain* (Breitkopf & Härtel) dauernde Anregung. Nun können wir aber zugleich zu den einzelnen Werken eine Reihe wertvoller Beiträge nennen. Da hat Prof. Dr. Meinck in Liegnitz (im dortigen Verlage Burmeister, 1920) Erläuterungen zum Ringe des Nibelungen herausgegeben, die in fünf hübschen, geschmackvoll ausgestatteten Bändchen (von 75—130 Seiten) vorliegen; den vier Werken geht noch die Einleitung voraus. Meinck ist als Kenner und Forscher der deutschen Sage bekannt. Er weiß nicht bloß aus den schriftlichen Quellen eine erstaunliche Fülle neuer Vergleiche, Beziehungen, Gesichtspunkte beizubringen, sondern hat sich auch der Mühe unterzogen, den einzelnen Landessagen, deren lebendige Überlieferung keineswegs ganz erloschen ist, nachzuspüren und sie zum Verständnisse großer und kleiner Züge in Wagners Dichtung heranzuholen. Tiefsinnig äußert sich Robert Saitschik über die Welt- und Lebenserfahrung, die der Ring enthüllt, in Wotan und Brünnhilde (Oskar Beck, München, 1922, 2. Aufl.).

Zu den herrlichen Meistersingern liegt ein Neudruck vor, der Wagners Dichtung mit zwei Schauspielen von Deinhardstein verbindet, welche unter den allgemeinen Begriff der „Quellen" fallen; dies alles enthält (auf 336 Seiten) der fünfte Band des „Domschatzes" (Dom-Verlag, Berlin; 1921). Goethe war es, der durch sein Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung" den Anlaß zu dem Hans Sachs-Drama gab, das der Wiener Dichter Deinhardstein 1828 in Berlin, 1829 in Wien herausbrachte; Goethe selber leitete die Berliner Aufführung mit einem Prologe ein, Philipp Reger hat (1840) nach diesem dramatischen Gedichte die entsprechende Oper für Lortzing umgearbeitet. Von Deinhardstein kommt außerdem eines seiner Künstlerdramen in Betracht, nämlich der 1823 erschienene „Salvator Rosa", worin der Gedanke der Preisverteilung durchgeführt ist. Laura soll infolge eines Vermächtnisses nur einen Maler freien, der den ersten Prei



Generalmusikdirektor Busch, Hermann Weil (Hans Sachs), Carl Clewing (Parsifal), Eugen Guth (Fafner)

erhalten werde. Über weitere Anregungen, denen Wagner stattgab, handelt ein Nachwort des Herausgebers Frans Gademack; insbesondere gedenkt er des Romantikers Hoffmann und seiner Erzählungen: „Signor Formica" und „Meister Martin, der Küfner und seine Gesellen". Man versäume auch nicht, die Ausführungen des Literarhistorikers Max Koch im dritten Bande seiner Wagner-Biographie (S. 111—128), sowie Hans von Wolzogens Einleitung zu Wagners „Entwürfen" (Siegel-Linnemann, Leipzig) nachzulesen. Die Kenntnisnahme der Stücke Deinhardsteins empfiehlt sich vor allem deshalb, damit man des Taktes, der dramatischen Wucht, der dichterischen Größe innewerde, die Wagners „deutschvölkisches Lustspiel" (wie es Max Koch nennt) vor ähnlichen Versuchen unterscheidet. Zum Tristan erinnern wir die Leser zunächst an das bedeutende Werk über die Romantische Harmonik von Dr. Ernst Kurth, dem Berliner Gelehrten, der schon früher durch seine Werke über die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und über den linearen Kontrapunkt Aufsehen erregte. Diese Bücher liest der Musiker mit Wonne, weil sie ihm, wie die von August Halm, sachliche Aufschlüsse ohne alle Redekunst darbieten. Über das Tristan-Vorspiel findet man ferner im fünften Hefte des 3. Jahrganges der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Februar 1921; Breitkopf & Härtel, Leipzig) eine ausgezeichnete Abhandlung von Siegfried Anheisser. Auf meine Ausführungen im zweiten Bande des Wagner-Jahrbuchs (1907), welche die Form Wagners betreffen, kann ich hier natürlich nicht zurückkommen, darf aber erwähnen, daß neuerdings Dr. Alfred Lorenz (früher in Koburg, jetzt in München) die musikalische Form auch des Ringdramas zum Gegenstande einer besonderen Untersuchung gemacht hat. Wiederum von anderer Seite, nämlich der des Ausdrucks und der geistigen Werte, die im Tristan gesammelt sind, behandelt dies Drama in sinnigster Weise der Münchner Tondichter Adolf Vogl. Durch sein eigenes Schaffen sicher mitzusprechen befugt, bietet er außer Belehrung über den Ausdruck noch den Tiefblick in rein gedankliche Zusammenhänge. Ganz in dieser Betrachtungsweise hat er auch sein anderes Buch über den Parsifal durchgeführt (beides bei Hugo Schmidt, München). *Hohbergers* Buch über die Entstehungsgeschichte des letzten Werkes müssen wir besonders würdigen.

Wir nähern uns dem Zeitpunkte, da die freigegebenen Aufführungen des Weihefestspiels die Sehnsucht nach Bayreuth selber tatkräftig zu wecken scheinen. Dieses Jahr wird mancher die Festspiele in der Erkenntnis aufsuchen, daß über die Frage des Parsifal-Schutzes das deutsche Volk mit Ausnützung aller Mißverständnisse ungenügend oder falsch unterrichtet war. Dem, der eines eigenen Urteils froh werden will, sei namentlich empfohlen, was Prof. Dr. Artur Seidl in seinen sechs Wagneriana-Bänden (teils bei Schuster & Löffler, Berlin, teils bei Gustav Bosse, Regensburg) über die Fragen vorzubringen weiß, die irgendwie mit dem Parsifal zusammenhängen. Auch die Schriften über Parsifal und Urheberrecht von Friedrich von Schoen (Siegel-Linnemann, Leipzig) und über die ethische Bedeutung des Parsifals von Dr. Siegmund Benedict, dem Herausgeber der Breitkopfschen Briefauswahl (jetzt in Elberfeld an der Bergisch-Märkischen Zeitung tätig) sind nicht zu übersehen. *Hans von Wolzogen*, der bekannte Herausgeber der Bayreuther Blätter (die bald 50 Jahre hinter sich haben), ist mit Neuauflagen seines sinnigen Wagner-Breviers und seines aufschlußreichen Bayreuth-Büchleins hervorgetreten; beides erschien, hübsch ausgestattet in Seidls Sammlung: „Die Musik" (Siegel-Linnemann, Leipzig).

Unser erster Rundgang ist zu Ende. Anschließen dürfen wir hier auch jenen Zweig des Wagner-Schrifttums, der *Siegfried Wagners* Schaffen vor uns ausbreitet. Allen Hemmungen trotzend, hat der Schöpfer einer stattlichen Reihe musikalischer Dramen, die sich in einem eigenen Stile bewegen, seine künstlerische Persönlichkeit behauptet, und wenn er sich im Wettbewerb mit neuesten Erscheinungen, die Gunst finden, noch nicht überall durchgesetzt hat, so dürfte es hierfür nicht viele klare Gründe, um so mehr unklare Ursachen geben. Man mag sich zu den Märchenschöpfungen Siegfried Wagners mehr oder weniger freundlich stellen, zuerst scheint es doch unsere Pflicht, Kenntnis davon zu nehmen, was ein deutscher Künstler hervorbrachte. Wer Sinn für deutsche Sage oder Geschichte hat, wird willkommene Anregungen aus dem großen, zugleich sehr wohlfeilen Buche von Paul Pretzsch über Siegfried Wagner schöpfen und vielleicht später zu Glasenapps noch größerem Werke greifen (beides bei Breitkopf & Härtel, Leipzig). Eine anregende Betrachtung von Paul Pretzsch steht auch im Maiheft 1921 der Zeitschrift „Deutschlands Erneuerung" (J. F. Lehmann, München). In diesen Wagnerschen Umkreis fügen wir auch die neue Liszt-Biographie von Bruno Schrader ein; sie bildet den 21. Band der Sammlung



Von links: Generalmusikdirektor Dr. Muck, W. Soomer (Hagen und Hunding), W. Elschner (Mime), Dagmar Schmedes, Agnes Hooslef, Generalmusikdirektor Balling, Generalmusikdirektor Busch

„Berühmter Musiker", die, vom Harmonieverlage begonnen, in die Schlesische Verlagsanstalt (Schottländer) in Berlin übergegangen ist. Die ungewöhnlich reichhaltige Ausstattung, der geschmackvolle deutsche Schriftdruck sind keineswegs die einzigen oder hauptsächlichen Vorzüge des Buches. Wir müssen vielmehr dem Verfasser nach genauer Durcharbeitung seines Textes aufrichtigen Dank wissen für die Art und Weise, wie er das Leben Listzs vorüberführt, wie er seine Erzeugnisse und Schöpfungen beurteilt und wertet. Er wahrt sich den Blick aufs Ganze und hebt Symphonien, symphonische Dichtungen, Oratorien, h moll-Sonate als die bedeutendsten Werke lebendig und anschaulich heraus. Nur eines verstehe ich nicht: die Abneigung gegen Bayreuth! „Getrennt, wer mag sie scheiden", möchte man Schrader zurufen, der namentlich Liszts Ton in Bayreuth bedauert, als wäre gerade dieser Ort ganz ungeeignet gewesen. Dr. *Karl Grunsky*.

*

Eine Meßner-Uraufführung in Duisburg[1]

Wer ist Joseph Meßner? Er gehörte bis vor einigen Jahren zu der großen Menge von Komponisten, von denen man außerhalb Salzburgs, wo er als Domorganist wirkt, und wo österreichisches Musikantentum noch immer lebhaft blüht, wenig sprach. Die Heidelberger Tagung des Verbandes katholischer Akademiker, in der die Kirchenmusik besprochen wurde, stellte seinen Namen plötzlich in den Brennpunkt der Diskussion. Den Anhängern kirchlich strenger Stilformen war das neue Werk Meßners, die *Missa poetica*, eine symphonisch gehaltene Orgeldichtung mit Baritonsolo zu religiösen Texten von Ilse von Stach, zu modern, während die Anhänger des musikalischen Fortschritts Anfänge eines neuen kirchenmusikalischen Stils darin erblicken wollten. Die Aufführung der Missa in Duisburg bestätigte diesen Eindruck. Die Singstimme schwebt psalmodierend frei über der Orgelbegleitung, die Einbettung der Charakterthemen in diese geht mit einer farbigen, aber doch kraftvollen Harmonienbildung Hand in Hand, die sich an Reger geschult hat. Auch die hier aufgeführte *Messe in D* macht den Versuch, mit modernen, musikalischen Ausdrucksmitteln einen neuen Stil kirchlicher Musik zu schaffen. Man kann diese Messe, die für vierstimmigen gemischten Chor, Orgel und Bläserseptett geschrieben ist, barock-pompös nennen. Man muß sozusagen alles vergessen, was man bisher für untrennbar von einem streng kirchlichen Stil der Messe hielt, also vor allem die Einfachheit der Harmonien. In dem Meßnerschen Werk herrscht die an malerischen Farben überreiche Feierlichkeit des modernen religiösen Gefühls, und daß dieses wieder in die Raumverteilung des Barock einbiegt, beweisen nicht nur die Anzeichen auf musikalischem Gebiet. Daß Meßner ein echter Erbe Bruckners und doch auf Wegen zu finden ist, die ihn wahrscheinlich zu einer neuen Evolution der Musik führen werden, bewies die *Uraufführung* seiner *Sinfonietta für Klavier und Orchester*, eines Werkes, das in starker Unabhängigkeit dasteht, da es für die Innerlichkeit des Komponisten eine eigene Orchestersprache fand. Diese echte Schöpfung des Sturms und Drangs ist vielsagend und vielversprechend wegen des starken symphonischdramatischen Charakters des Aufbaus und des eminenten kompositorischen Könnens des noch jungen Domorganisten, dessen polyphone, von der Orgel beeinflußte Ausdruckskraft dennoch immer gezügelt bleibt und in stillen, lyrischen Partien wie eine selbständige Fortsetzung des Schubert-Bruckner-Klangs anmutet. Da der Klavierpoet Josef *Pembaur* mit der ganzen, großen Kunst seiner reifen Persönlichkeit den Klavierpart spielte und so das schwierige Werk, das von Generalmusikdirektor *Paul Scheinpflug* mit feinster Abstufung der Klangerscheinungen dirigiert wurde, eine untadelige erste Wiedergabe fand, war auch der Erfolg ein ungewöhnlich großer. *Uraufgeführt* wurde auch eine *„Fantasie und Fuge Op. 14 für Klavier"* von Meßner, ein Werk, das in der folgerichtigen Harmonik, in der Gediegenheit der Mittelstimmen, in der Verwendung chromatischer Figuren überall von der von Schönberg ausgegangenen Entwicklung sich angeregt zeigt — bereits aber auch diese Entwicklung überwunden hat. Emma *Martin* (München) spielte das wegen technischer Schwierigkeiten nicht einfache Stück mit großer pianistischer Reife und edlem Ausdruck. Edel kann man auch die *Marienlegenden* für Alt, Streichorchester, Harfe und Horn nennen. Die beiden Legenden wurden hier zum erstenmal zu Gehör gebracht und hinterließen tiefe Eindrücke. Die ätherisch zarten Gesangsmelodien auf Mutterliebe und Gläubigkeit einen sich mit echt österreichischer Wirklichkeitsfreude der orchestralen Begleitung. Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß Meßner an dem für ihn noch besonders veranstalteten Orgelabend freie Improvisationen an der Orgel zum besten gab. Er zeigte sich, wie ja seine Improvisationen im Salzburger Dom schon längst bewiesen haben, als Meister in diesem Fach. Dr. *H*.

[1] Anm. Aus Raummangel verspätet gebracht. D. Schriftltg.

⁂

„Das Rosengärtlein" von Julius Bittner.

Ganze drei Tage vor Schluß der Spielzeit hat man, auch dies ein Zeichen der immer unmöglicher werdenden Zustände an unserer Staatsoper, die Erstaufführung dieser seit zwei Jahren fertigen Oper angesetzt. Sie ist, vielleicht sichtbarer noch als Bittners ganzes Opernschaffen, fest verwachsen mit dem Poeten unserer Heimat, wie das Schloß Aggstein, auf dem die Handlung vor sich geht, heute noch als romantische Ruine das sagenerfüllte Donautal der Wachau beherrscht. Zur Zeit der letzten Babenberger Sitz des wilden Raubgeschlechts der Kuenringe, erstürmt, zerstört, zwei Jahrhunderte später von Georg Scheck von Wald neu erbaut, einem Raubtier und Übeltäter wie die früheren Besitzer, als Schrecken aller der Schreckenwalder genannt, lebt sie in der Sage vom Rosengärtlein fort. Dies ist ein noch heute gezeigter kleiner Felsvorsprung außerhalb der Burgmauer, der hunderte Meter senkrecht zur Donau abbricht, den teuflische Unmenschlichkeit bestimmte, freier Kerker den Unglücklichen zu sein, denen die Wahl gelassen war zwischen Verhungern und tödlichem Absturz. Aus dem späteren Erfinder dieser Methode und dem raubritterlichen Ahnherrn machte Dichterrecht eine einzige Figur, den Hadamar von Kuenring, der sich ein blondes Mädchen rauben läßt und es durch die bewährte Drohung mit dem Rosengärtlein sich gefügig machen möchte. Sie aber, in seine kraftvolle Männlichkeit verliebt, solange sie ihr nicht selbst zu nahe trat, wendet das Blatt, flüchtet freiwillig auf den gefährlichen Platz, wirft den einzigen Schlüssel, der sie in die Freiheit, das heißt in des Kuenrings Arme führen könnte, in die Tiefe und stürzt sich ihm nach, nachdem sie sich zu ihrer großen, nunmehr erstorbenen Liebe bekannt hat. Der Mörder, aufs tiefste erschüttert, überdrüssig seines rohen Lebens, entläßt seine Knechte, erwartet den Tod in seiner Burg, gegen die die rächenden Bauern stürmen. Dieser letzte Teil erfüllt nicht ganz, was die zwei ersten Akte, knapp und wirksam gebaut, verheißen. Es ist nicht gerade Läuterung und Buße, wenn der Ermordeten kaum mehr gedacht wird, und der trotzige Held die letzte Stunde seines Lebens beim vollen Pokal und in den Armen seiner orientalischen Freundin verbringt. Die Historie, die den Bekehrten auf der Pilgerfahrt zum Bischof von Passau, der ihn vom Kirchenbann lösen soll, im Straßengraben verenden läßt, hat jedenfalls folgerichtiger und besser gedichtet. Es ist schade um dieses Buch, das beinahe ganz ausgezeichnet geworden wäre. Trotzdem bleibt noch vieles Schöne und die Musik hat nichts unterlassen, es ins hellste Licht zu rücken. Es ist viel warme,

aus vollem Herzen gesungene, wirklich gesungene und empfundene Lyrik darin, dazu kräftige Mahlerische Marschrhythmen, heftige dramatische Steigerungen, starke Akzente. Volksarteinfaches, Choralfrömmigkeit wechselt mit modernerer harmonischer Würze, in ruhiger klarer Homophonie und deutlicher Erinnerungsmotivik ohne psychologisches Deuteln und polyphone Tüfteleien. Ein ehrliches, aufrechtes, erdgewachsenes Stück Heimatkunst, mehr Gemüt als Geist offenbarend, doch überdies ein solides Können, das auch in der besonders durchsichtigen, wohlklingenden, obwohl jedem Raffinement abholden Orchestrierung offenbar wird. Der stürmische Erfolg galt dem beliebten Autor wie dem Werk und gewiß auch der Aufführung, deren musikalischer Teil dank dem dirigierenden *Alwin*, den Sängern Frau *Born*, Fräulein *Anday*, die sich immer mehr entwickelt, den Herren *Jerger*, *Hofer*, *Norbert*, *Arnold* und *Madin*, freilich weit vollkommener gelang als der szenische, in dem die Regie des Herrn *Turnau* manchen Mißgriff verschuldet hat. Ein Erfolg, der hoffentlich dieses Werk vor dem Absturz in die Vergessenheit bewahren wird, wohin ein kunst- und lebensfeindliches Prinzip unserer Opernleitung Novitäten so gerne verschwinden sieht. So daß man die Wiener Staatsoper schon das Rosengärtlein neuer Opern nennen könnte!

Dr. *R. St. Hoffmann.*

*

Volkmar Andreae: „Abenteuer des Casanova"

Vier Einakter von *Ferdinand Lion.*
Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 17. Juni 1924.
(Szenische Einrichtung *Alfred Reucker*, musikalische Leitung *Fritz Busch.*)

Während *Albert Lortzings* „Casanova" (Leipzig 1841) den berühmten italienischen Frauenjäger, Globetrotter und Memoirenschreiber zum Angelpunkte einer zusammenhängenden Oper gemacht hat, wählte *Ferdinand Lion* die lose Aneinanderreihung von Bildern ohne sogenannte „Rahmenhandlung" wie in „Hoffmanns Erzählungen". (Zur besseren Charakterisierung der überragenden Persönlichkeit des historischen Abenteurers!) Bild 1 führt den Titel „Die Flucht aus Venedig". Casanova hat sich aus den Bleikammern des Gefängnisses befreit und ist, nach einer tollen Jagd, den Häschern entkommen. So gelangt er just in den Palast des Inquisitors, der ihn von neuem verurteilen soll. Gerade findet dort ein Maskenfest statt und er benutzt die Gelegenheit, mit dem ihm bekannten Hausfreunde (Cicisbeo) die Kleider zu tauschen. Nunmehr entdeckt er sich der für ihn entbrannten, liebebedürftigen Frau des Inquisitors, die ihn sicher durch die Wachen geleitet. Bild 2 „Casanova in Paris"! Im Modemagazin erscheint er als vornehmer Kavalier. Nacheinander fliegen ihm eine Gräfin, eine Grisette, eine Verkäuferin zu. Anscheinend teilnahmslos sitzt die Kassiererin still in der Ecke. Da Casanova sich ihr endlich nähert, fliegt die alternde Schöne ihm an den Hals. Beide ab. Die Zurückgekehrten, der Ladeninhaber und die Verkäuferin finden das Nest leer. Der Chef ist untröstlich, die Kleine jedoch hat den Schlüssel zu seiner Haustür erhalten, den sie in seliger Vorahnung küßt. Während die beiden ersten Bilder vorwiegend heiterer Natur sind, wohnt in dem dritten, dem „Spanischen Nachtstück", das Grauen. Hier zeigt sich Casanova nur als halber Held. Im Gemach der Sängerin Nina überfällt ein brutaler Nebenbuhler den Italiener, Casanova pariert geschickt. Schließlich überläßt er jedoch dem Spanier das Feld. Dieser soll allein sein Glück versuchen. Gelingt es ihm nicht, so hat Casanova wieder freie Bahn. Nina kommt und strömt ihre Sehnsucht nach dem venetianischen Freunde in einer Trillerkette aus. Da gewahrt sie den Fremden und erschrickt. Dieser wirft sich mit brutaler Kraft auf sie, um ihren Trotz zu beugen. Nina, in höchster Not, ersticht den Spanier mit seinem eigenen Dolche. Auf den Lärm hin sind die Nachbarn herbeigeeilt. Nina hat eben noch Zeit gefunden, die Gardine zuzuziehen und dadurch die Leiche zu verbergen. Da erscheint Casanova, nun gehört Nina ihm, da sie, wie er glaubt, den Fremden verschmäht hat. Was liegt Casanova an den Leuten, er bestürmt die Sängerin, diese bittet ihn vergeblich, von ihr abzustehen. In ihrer Verzweiflung zieht sie den Vorhang zurück, und — der Leichtfertige macht sich aus dem Staube. („Die Nacht ist mir verdorben".) Feige überläßt er die arme Nina der sie umdrängenden Menge. Ritterlichkeit ist nicht seine Sache. Rrrr, ein anderes Bild! „Casanova in Potsdam", spielt im Gerichtssaal. Er ist angeklagt, weil er die Braut eines jungen Philosophen verführt hat. Zu seiner Verteidigung bringt der Venetianer eine Anzahl schwarzverhüllter Damen mit, frühere Geliebten, die jetzt dem Ballett angehören und vor dem Tribunal einen Reigen aufführen. Auf diese Weise bringt Casanova den Richter, einen gutmütig-dummen, von den Frauen bisher verschmähten Junggesellen, der selbst in den Tanzwirbel hineingezogen wird, um den Verstand. Ein Freispruch erfolgt. „Der Weg nach Wien ist frei, auch Warschau hat er noch nicht gesehen. Er bebt vor Ungeduld".

Der Text könnte stellenweise straffer gefaßt sein und mehr Inhalt bieten. Die Schilderung der jeweiligen Umwelt ist recht gewandt, die Sprache zeugt in Einzelheiten von Farbigkeit und Klangsinn. Der Einschlag des „Spanischen Nachtstückes" brutale Kinodramatik. Im letzten Bilde fehlt das Spezifisch-Potsdamhafte, das Fridericianische. An seine Stelle treten, namentlich gegen den Schluß hin, possenhafte Allüren.

Auch der Komponist hat gerade im Schlußbilde mit der musikalischen Zeichnung einen Fehlgriff getan. Was soll der Tanzrhythmus der Wiener Kongreßzeit? Wie anders hat d'Albert im „Flauto Solo" die preußisch-potsdamhafte Umwelt getroffen. Recht charakteristisch ist das symphonische Zwischenspiel zwischen Bild drei und vier („Casanovas Fahrt in der Postkutsche durch das romantische Deutschland"). Dem Tondichter sitzt Richard Strauß im Nacken. Gewiß kann niemand, der heute Spielopern schreibt, um den „Rosenkavalier" herum. Aber da springen deutliche Zitate wie das „Quinquin-Motiv" auf. Auch „Ariadne" grüßt herein. Im ganzen genommen hat jedoch der Komponist, der vor einigen Jahren mit einem symphonischen Werke in Dresden (auch als Dirigent) großen Erfolg erntete, durch diesen musikdramatischen Erstling eine hervorragende Talentprobe abgelegt. Man darf Hoffnungen auf ihn setzen.

Die Aufführung war glänzend ausgestattet. Sie bildet schon in dekorativer und kostümlicher Hinsicht eine dresden-gerechte Sehenswürdigkeit. Auf die Einstudierung hatten Generalintendant Dr. *Reucker* und Generalmusikdirektor *Fritz Busch* großen Fleiß verwandt. *Staegemann* in der vierfachen Titelrolle war von zwingender Wirkung, besonders in launig-überlegenem Spiel. Neben ihm ragten hervor *Eva Plaschke-von der Osten* (Bild 1), die Damen *Wolf*, *Kolniak*, *Stephan*, *Fiebiger*, sowie *Lange* (Bild 2), *Liesel v. Schuch* und *Burg* (Bild 3), ferner *Ermold* und eine junge begabte Debütantin *Irma Quitzow*, mit frischer unverbildeter Stimme (Bild 4). Der Beifall setzte nach dem ersten, dem in sich geschlossensten Akte stark ein, flaute dann nach der Gleichmacherei des zweiten und der Kinodramatik des dritten Aktes merklich ab, um nach dem operettenartigen Schlußbilde wieder aufzuleben. Da wurde mit den Hauptbeteiligten auch der Komponist oft gerufen, der die folgenden Wiederholungen (über ein halbes Dutzend) persönlich leitete und zumeist ein gut besetztes Haus vorfand. Man darf dem sympathischen Musiker wünschen, daß sein „Casanova" auch nach den am 21. Juli beginnenden Ferien im Semperhause noch weiterlebt.

Prof. *H. Platzbecker.*

MUSIKBRIEFE

Essen. (Vom Essener Musikverein.) Mit Bruckner und Reger beschloß der Essener Musikverein bekenntnishaft seine ungleichwertigen Vorführungen des Konzertwinters 1923/24. Wurde Bruckners große f moll-Messe in guter Kräfteverteilung der Sänger, kompakter Orchesterschürzung und großzügiger Durchführung relativ günstig beherrscht wiedergegeben, so scheiterte die Gesamtwirkung im Regerschen Opus 106 (100. Psalm) an der choristischen Unzulänglichkeit des Gesangskörpers. Bruckners naives Musikantentum wirkt sich am reinsten in seinen Messen aus, denen freilich das Faustische schöpferischer Subjektivität im tragischen Zerwürfnis des Einzelnen mit der niederen Welt abgeht. Ist eigentlich auch alles Kirchenmusik, was der süddeutsche Neusymphoniker seinem „lieben Gott" zu Ehren je konzipiert hat, so stellt doch diese glaubenstrunkene Messe mit ihrem unerschütterlichen Credo und dem innig verzückten Benedictus eine musikalische Inkarnation dar, die nur vom geistig unbelasteten Kinderglauben in Herzenseinfalt erfühlt werden kann und am richtigsten in den Bezirk kirchlichen Weihrauchnebels gehört. — Regers religiöse Inbrunst glänzt in einer mehr ekstatischen Glut und einem Eigenwuchs, der die Herzen seiner Hörer bang bedrückt und an Entladungen gesteigerten kontrapunktischen Aufruhrs erheben läßt. Seit 1905 hat Reger seinen „100. Psalm", der als persönliches Bekenntniswerk diese zwar stereotyp gewordene, uns aber so fremde Anleihebezeichnung gar nicht verdient, mit sich umgetragen und erst nach vierjährigen Gestaltungsbedenken die Partitur fertig hinausgehen lassen. Er hat darin eine irdisch allumfassende Großorgel aus Menschenstimmen, Streichkörper, jubilierendem Blech und klingenden Pfeifen zu einem klaren Riesenbauwerk gefügt, das vollendete Registrierung verlangt. Trotz meisterhafter Zusammenfassung durch Max Fiedler blieb die redliche Chorbemühung des Essener Musikvereins vorerst noch ohnmächtiges Pygmäenwerk. Trompeten und Posaunen erfochten überragend den Sieg. — *Rolf Cunz.*

*

Hagen i. W. Nachdem Intendant Dr. Krüger unsere Oper zu neuem Leben erweckt, hauchte ihr Kapellmeister Karl Elmendorf die Seele ein. Elmendorf, ein sorgfältiger, gewissenhafter Dirigent und gediegener Musiker hat inzwischen am Aachener Stadttheater eine ihm genehmere Wirkungsstätte gefunden; wir mußten uns mit seiner einjährigen Wirksamkeit begnügen. Diese war allerdings, um es mit einem Wort zu sagen, hervorragend, auch nach Abzug dessen, was auf das Konto seiner vorzüglichen Mitarbeiter, Oberspielleiter Alexander Spring und Bühnenmaler Kolter ten Hoonte, zu buchen ist. Das Hagener Publikum konnte sich durchstudierter, Provinzleistungen überragender, abgeschlossener Aufführungen des gesamten Rings, Tristan, Tannhäuser, Armer Heinrich, Höllisch Gold, Joseph in Ägypten (Méhul), Verkaufte Braut u. a. erfreuen. Die Spitzenkräfte Kammersänger Engelhardt (Tenor-Heldenfach), die Sopranistin Emma Börgmann-Hörn (vollendete Agnes in Armer Heinrich), die Altistin Marie Luise Küster und der lyrische Tenor Kurt Gaalen, waren am erfolgreichsten beschäftigt. — Städt. Musikdirektor Hans Weisbach, der an den Erfolgen der Hagener Oper mit dem etwa ein dutzendmal wiederholten Tannhäuser Anteil hatte, war der Hauptträger eines reichverzweigten und man kann auch hier sagen, höchst erfolgreichen Konzertlebens. Willig folgt ihm seine Gemeinde in der Bevorzugung der seiner Musiknatur verwandten Romantiker, obgleich m. E. zur Grundierung des Kunstsinnes der Bürgerschaft einer verhältnismäßig jungen Musikstadt gerade das Werk Bachs, Händels, auch Mozarts unumgänglich, gleichsam für den ausübenden Tonkörper von instruktivem Wert ist. — Nach und nach hörten wir fast das gesamte Werk Bruckners, dessen reine Pracht und Größe unter Weisbachs Stab sich ausnahmslos sonnengleich erhebt und ausstrahlt. Diesmal waren es die dritte, vierte und fünfte Symphonie, von Brahms die erste und zweite, von Beethoven die erste und fünfte, die mit des Rudi Stefans beiden Orchestermusiken (die eine mit der Solovioline) Liszts Faust-Symphonie, Straußens Till und Don Juan und Buttings Trauersymphonie, zehn Symphonie-Abenden das programmatische Rückgrat verliehen. — Zur rein deutschen Kunst Johannes Brahms steht Weisbach im engsten Verhältnis und eine jede dieser Symphonie-Aufführungen kann als ein besonderes Ereignis betrachtet werden. — Die Ergänzung zu den rein orchestralen Darbietungen waren Konzerte namhafter solistischer Vertreter wie Walter Rehberg (Pfitzners Klavierkonzert), Willi Hülser (Strauß' Burleske), Alma Moodie (Konzerte von Bach und Mozart), Anton Schönmaker (Beethovens Violinkonzert), der Unterzeichnete (mit Mozarts Krönungskonzert in D dur) u. a. — Die Konzertgesellschaft, Hagens ältestes und vornehmstes Kunstinstitut, trat unter üblicher chorischer Unterstützung des Städt. Gesangvereins, mit drei Standartwerken: Bachs Matthäus-Passion, Cornelius' Barbier und Pfitzners Romantische Kantate auf den Plan und hielt damit ihren alten Ruf hoch. Die Romantische Kantate, die übrigens vor einigen Tagen wiederholt wurde, war ohne Zweifel eine der besten Aufführungen des Werkes überhaupt. Außerdem ließ die Konzert-Gesellschaft noch den hier geborenen und geschulten Heinrich Rehkemper, Edwin Fischer, und den sich vorteilhaft einführenden Pianisten Heinz Jolles (Berlin) zu Solisten-Abenden kommen. — Kurz seien Weisbachs Kammerkonzerte gestreift: Der Abend mit der bezaubernden Amalie Merz-Tunner, das Havemann-Quartett, diesmal nicht prima aufgelegt, das aufstrebende Schoenmaker-Quartett, ein Konzert mit Tochs Chinesischer Flöte u. a. Zum erstenmal beehrten uns die Konzertagenten mit sogenannten Star-Konzerten. Zu den Veranstaltungen, die ein meist zweifelhaftes Kunst-Publikum mit ungeheuerlicher Reklame hereinlegten, gehörten der Klavier-Abend d'Alberts, der Tenor-Abend Björn Taléns und Emanuel Feuermann, dem sein hiesiges Konzert offenbar kein Vergnügen bereitete. An berühmten Vertretern der Gesangskunst hörte man Schlusnus, Leo Schützendorff, Fritz Windgassen, Hermann Schey, Karl Erb (Evangelist), Hans H. Nißen (Christus) und als Bachsängerin, verkehrt an ihrem Platze, Anna Erler-Schnaudt. Neben diesen Hauptvertretern behauptete sich die einheimische Sopranistin Julie Rosenberg und Marta Heinemann-Knörzer, die viel gerühmte Duisburger Altistin Anni Kindling mit Ehren. — Die Oratorien-Aufführungen des bestens geschulten Paulus-Kirchenchors unter der stilkundigen Hand des Kirchenmusikdirektors Heinrich Knoch (Mendelssohns Elias und Händels Samson) bilden eine wertvolle Ergänzung des Kunstlebens, das auch durch einen gehaltvollen Duo-Abend Arthur Laugs (Klavier)-Josef Peischer (Köln) und den Kammerzyklus des sich redlich bemühenden Hanner-Meißner-Quartetts ergänzt wurde. *Heinz Schüngeler.*

BESPRECHUNGEN

Bücher.

Hans von Wolzogen: Lebensbilder. Gustav Bosse, Regensburg 1923. 52. Band der deutschen Musikbücherei.

Vielleicht kennen unsere Leser Klaibers Geschichte der deutschen Selbstbiographie. Mit allen Ehren behauptet sich Wolzogens feines Büchlein, wenn man es als Glied in der großen Kette von deutschen Lebensläufen ansieht. Zwar ist der Verfasser, der seine Erinnerungen an Richard Wagner besonders mitteilte, gerade hinsichtlich des Bayreuther Umkreises, in welchem er Sinn und Ziel seines Strebens fand, von taktvoller Zurückhaltung: „Enthüllungen", oder wie man es sonst nennen mag, sind nicht seine Art. Aber wer sich eines Lebens freut, wie es Gestalt und Größe gewinnt, wie es sich vertieft und ausweitet,

den wird dieser Rückblick reicher und glücklicher machen. Den meisten ist Hans von Wolzogen bis jetzt nur als Verfasser der Führer zu Wagners Dramen bekannt. Hier öffnet sich die ganze, vieles umspannende Lebensarbeit des Gelehrten, Denkers und Dichters und lädt zu genußreicher Betrachtung ein.

*

Richard Wagner: Schriften über Beethoven. Engelhorns Nachfolger, Stuttgart 1923.

Hundert Jahre sind vergangen, seit Beethovens Neunte zum erstenmal erklang. Diesem in den ersten Jahrzehnten wenig verstandenen Werke die Bahn gebrochen zu haben, das gehört zu den unbestrittenen Verdiensten Wagners und Liszts. Nach Ausweis von Glasenapps Wagner-Enzyklopädie ist Beethoven der Meister gewesen, mit dem sich der Musikdramatiker am nachhaltigsten beschäftigte (den nächsten Platz nimmt Mozart ein). Eine Zusammenstellung des Wichtigsten, was Wagner über Beethoven vorbrachte, darf auf allgemeinste Teilnahme rechnen. Der Herausgeber Adolf Spemann, der das Buch seinen Musikalischen Volksbüchern einreihte, hat nicht bloß die Arbeiten aufgenommen, die in der Überschrift Beethovens Namen tragen, sondern von überallher Abschnitte und Äußerungen gesammelt, die hieher gehören und für Beethoven selber, oder für die Geschichte der Auffassung Beethovenscher Musik bezeichnend sind.

*

Hugo Wolf: Briefe an Heinrich Potpeschnigg. Herausgegeben von Heinz Nonveiller. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1923.

Den großen Briefsammlungen, die sich an die Namen Emil Kauffmann, Hugo Faißt, Oskar Grohe reihen, schließt sich der vorliegende Band würdig an. Zum Grazer Zahnarzte Potpeschnigg hatte Wolf ein eigenartiges Verhältnis: weil dieser nahe Freund außergewöhnliche musikalische Befähigung hatte, bekam er die Arbeiten des Tondichters zur Begutachtung und — zum Abschreiben übersandt. Wir erhalten, da sich die Briefe vielfach mit den Kompositionen und ihren Änderungen befassen, Einblick in die Entwicklungsgeschichte der Werke und besonders ergiebig ist die Ausbeute hinsichtlich des Corregidors. Natürlich gewähren die Briefe außerdem Kenntnis von den Stimmungen des Künstlers, der in Berührung mit der Wirklichkeit Freude und Leid in eigener, den andern oft unerwarteter Weise auskostete, nach den Gesetzen seines eigenen Seelenlebens. Dem Freunde der Wolfschen Kunst bieten sich reiche Aufschlüsse; denn so ursprünglich wie in der Gestaltung der Töne war der große Lyriker auch in der Art, wie er das Leben anpackte. Seine Auffassung der Freundschaft hat etwas Vorbildliches. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Offizieller Bayreuther Festspielführer 1924, herausgegeben von Dr. Karl Grunsky. Verlag Georg Niehrenheim, Bayreuth.

Der Festspielführer stellt sich als ein stattlicher Band von 350 Seiten Text und Bildern vor. Der Herausgeber hat ihn als eine Art Fortsetzung der Wagner-Jahrbücher gedacht. Die zahlreichen Beiträge richten sich somit selbstverständlich nicht nur auf die diesjährigen Festspiele, sondern umschreiben das ganze, weite Kapitel „Richard Wagner". Aus der Fülle des Materials kann hier nur einiges genannt werden, so der „Festspielgedanke und Bayreuth" von A. Prüfer, „Der Ring des Nibelungen" und „Parsifal" von Dr. H. A. Grunsky, „Wagner und Wolfram" von W. Golther, „Die Entwicklung der Opernform in Wagners Frühwerken" von Ilmari Krohn, „Über die musikalische Form von Wagners Meisterwerken" von Dr. Alfred Lorenz, „Die Macht der Drei in Wagners Mythenbildern" von H. v. Wolzogen, „Symbol und Natur im Kunstwerk Wagners" von C. S. Benedict; daneben Aufsätze, die Wagner in Beziehung zu Klopstock, Bismarck u. a. bringen. Als weithin bekannte Mitarbeiter seien noch genannt: Hans Pfitzner, Fr. Lienhard, Arthur Seidl, Richard Sternfeld. Manches bisher unbekannte Material ist zudem veröffentlicht. *L. U.*

*

Ferruccio Busoni: Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken (verstreute Aufzeichnungen) mit einem Verzeichnis seiner Werke und 4 Handzeichnungen. Max Hesses Verlag, Berlin.

So Vieles, Freund? Ach wohl, Du warst noch jung,
Als Deinem Geiste dieses „Viel" entsprang.
Gereiftes Alter freut sich an der Jugend
Und nimmt des jungen Geistes erstes Regen
Stets liebend auf, mag auch der krit'sche Blick
Dem Urteil eigner Jugend oftmals widersprechen.
Und ist auch Vielem dessen nicht bestimmt,
Dem Strom der Zeit, *dem heut'gen Sein,* zu trotzen —
Es ist ein Zeichen Deines geist'gen Werts
Und so uns wert, geschätzt zu werden.

Robert Hernried.

Musikalien

August Reuß: Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme. Op. 44. Verlag Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.

Das so feinempfundene und klangreiche Lied „Abendgang im Schnee", das das erste Maiheft dieser Zeitschrift als Musikbeilage brachte, entstammte einem Zyklus, der nunmehr als Op. 44 geschlossen im Druck vorliegt. Die starke Eigenart August Reußens offenbart sich auch in den anderen Gesängen. Des Tondichters ernste, verschlossene, melancholische Natur zeigt sich überall, am schönsten wohl in „Herbstbeginn", „Im Nebel" und bei „Abendgang im Schnee". Das sind prächtige, echte Lieder, denen man freilich ihre Schönheiten ablauschen muß, da sie nicht an der Oberfläche liegen. Dem billigen Effekt geht der Komponist ebenso aus dem Weg wie weichen, einschmeichelnden Lyrismen. Die Lyrik Reußens ist aber bei aller Herbheit doch zart, nie werden die Grenzen reiner Liedkunst überschritten. *H. H.*

*

Hellmut Kellermann, Op. 10: 5 Lieder für eine Singstimme und Klavier. (B. Schott's Söhne.)

Ausgewählte, neue Gedichte in sehr sympathischer Vertonung, deren Stärke im Durchhalten der Stimmung liegt.

*

Heinrich Kaspar Schmid: Sänge eines fahrenden Spielmanns, Op. 37. (Eine Folge von 6 Liedern für eine Singstimme und Klavier.) — Derselbe, Klang um Klang, Op. 32 a. (Drei Gedichte von Eichendorff für eine Singstimme mit Orchester oder Klavier.) — Derselbe, 3 Lieder nach Gedichten von Eichendorff, Op. 32 b. — Derselbe, 3 Lieder für eine Singstimme und Orgel, Op. 29. (Sämtliches bei Schott.)

Durchweg moderne Vertonungen von starker Erfindung und tiefgehender Stimmung — reif und fertig dastehend. Bei guter Wiedergabe — und eine solche läßt sich in beiden Teilen wohl ermöglichen — von sicherer Wirkung im Konzertsaal. *R. G.*

*

Raimund Heuler: Kirchliche Chorsingschule für Kinder- oder Frauenchor. Verlag J. Köstel u. Fr. Pustet, Regensburg 1923.

Ein neues Werk des bekannten Würzburger Chorgesangspädagogen, das wieder seine Vorzüge: umfassende Sachkenntnis, reiche pädagogische Erfahrung und geschickte Anwendung derselben, zeigt. Das 224 Seiten starke Werk umfaßt 3 Hauptteile: „Grundlagen des selbständigen Notensingens", „Auswahl von Übungs- und Vortragsstücken", „Musiklehre, Stimmkunde, Laut- und Stimmbildung", sowie einen Anhang: „Treffschulung innerhalb des ganzen Tonsystems" und bezweckt die Loslösung

des Chorsingens vom mechanischen Drill, an dessen Stelle das bewußte, schöne Singen vom Blatt treten soll. Der erste Teil stellt (nach Art der alten Ziffernmethode 1—3—5 oder der Tonika-Do-Methode) den Dreiklang in den Mittelpunkt des Treffsingens nach Noten. Er bietet wertvolles Material, brauchbar auch für den, der nicht wie der Verfasser Anhänger des Eitzschen Tonwortes ist. Besonders reichhaltig ist der zweite Teil ausgestattet, der eine praktische Einführung in die polyphone Satzkunst und in die Klangwelt der Kirchentonarten gibt. Auch der dritte Teil gibt beherzigenswerte Anregungen, so daß das Buch in der Hand tüchtiger Chordirigenten sicher viel Gutes stiftet. Wer schenkt uns ein ähnliches Werk für die weltlichen Chorvereine? *C. Brunck.*

*

Max Scheunemann, Op. 20: Madonnenlieder im ersten Jahre des Kindes (für Sopran und Klavier). Rheinischer Musikverlag Otto Schlingloff, Essen.

Solch reinen, gleichmäßig schönen Eindruck machte mir noch selten ein Liederzyklus; er müßte in jedes musikliebende Haus Eingang finden! Besonders zu erwähnen ist Nr. 5: Nur die ganz Müden schliefen.

*

H. Noren, Op. 50: 4 Lieder. (Bote & Bock, Berlin.)

Sehr stimmungsvolle Lieder, reich an Melodik und Harmonik, die trotz der verzweigten, vielseitigen Klavierbegleitung einen ungestört einheitlichen Eindruck hinterlassen. Für Studium und Konzertsaal warm zu empfehlen. *R. G.*

*

Der Musikant: Lieder für die Schule, herausgegeben von Fritz Jöde. Heft 2 und 4. Verlag Julius Zwißler, Wolfenbüttel.

Mustergültig zusammengestellte Heftchen, sehr empfehlenswert. Heft 2 mit freier zweiter Stimme und Instrumentalbegleitung, Heft 4 meist in polyphonem Satz mit und ohne Instrumentalbegleitung.

*

Der Jungfernkranz: Volkslieder zur Laute und Geige bearbeitet von Georg Götsch. Ebenda.

Ganz ausgezeichnete Sammlung, an der man seine Freude haben kann; ohne Schulmeisterei zusammengestellt. Viel feine Begleitsätze, die von der üblichen Schrummschrummschablone abweichen. *H. H.*

*

Kleine Partituren des Verlags Ernst Eulenburg, Leipzig.

Der Verlag bringt wieder eine Reihe älterer und neuer Werke in der unentbehrlichen Partiturensammlung heraus. So Bachs Magnificat, Palestrinas Missa Papae Marcelli und Stabat mater, sämtlich von Arnold Schering revidiert und mit Einführung versehen (Palestrinas Messe zudem mit unterlegtem Klavierauszug). Von neuen Werken liegen vor: Richard Strauß, Suite aus der Musik zum Bürger als Edelmann und Tanzsuite nach Couperin, von Bernhard Sekles die „Gesichte" Op. 29 (durch ihre erfolgreiche Aufführung beim Tonkünstlerfest in Kassel bekannt) und Ernst v. Dohnanyis Variationen über ein Kinderlied. *L. U.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Vom 23.—26. August findet in Hannover das *9. Deutsche Sängerbundesfest* statt.

— Der Komponist und Musiktheoretiker *Dr. Reinhard Oppel* in Kiel hat sich auf Grund einer Schrift „Beiträge zur Melodielehre" an der Universität Kiel habilitiert.

— Der Hagener Pianist *Heinz Schüngeler* spielte im vergangenen Winter als Solist, Kammermusikspieler und Begleiter 40 Konzerte. In dem von ihm geleiteten Musikseminar bestanden bereits 15 Studierende die Diplom-Prüfung.

— *Dr. Eugen Lang* wurde als 1. Kapellmeister an das Städtische Theater in Remscheid verpflichtet. Der junge Dirigent war längere Zeit in Mannheim unter Generalmusikdirektor Erich Kleiber tätig und hat an der Universität Bonn als Schüler Prof. Dr. Schiedermaiers promoviert.

— Der bekannte Stuttgarter Pianist *Eugen Steiner*, der im letzten Jahr bereits eine erfolgreiche Konzertreise durch Süddeutschland unternommen hatte, wird auch in diesem Jahr eine Tournee machen.

— *Bruno Leipold*, Kantor an St. Georg in Schmalkalden, ist zum „Musikdirektor" ernannt worden. Gleichzeitig hat der Magistrat der Stadt Schmalkalden beschlossen, daß die Stadtkapelle den Namen „Städtisches Leipold-Orchester" trägt, um den Namen Leipolds dauernd mit der Stadt Schmalkalden zu verbinden.

— Unter den für Bayreuth verpflichteten Kräften befindet sich auch die junge Sopranistin *Helma Moeßle*, aus Ulm a. D., eine Schülerin des Gesanglehrers Hermann Huber-von Langen (Ulm).

ERSTAUFFÜHRUNGEN

— In Neuß fand die Uraufführung eines symphonischen Chorwerkes „Das Leben" von *Joseph Meßner* (Salzburg) nach Gedichten von Novalis für Sopransolo, Frauenchor, Streichorchester, Harfe und Klavier statt. GMD Scheinpflug wird das Werk am 21. und 22. Februar in Duisburg herausbringen. — *Meßners* „Sinfonietta" kommt am 21. Januar 1925 unter Prof. Nilius erstmalig in Wien heraus.

— Das neue Streichquartett Op. 9 von *Rudolf Peterka* (bei N. Simrock, G. m. b. H.) gelangt am 6. Oktober durch das Schachtebeck-Quartett in Bremen zur Uraufführung. Weitere Aufführungen folgen in Hamburg, Hannover, Berlin, Leipzig, Stuttgart, Frankfurt, Wien, Brünn und Prag.

GEDENKTAGE

— *Heinrich Zöllner*, der bekannte Komponist, konnte am 4. Juli in voller körperlicher und geistiger Frische seinen 70. Geburtstag feiern. Zöllner studierte in seiner Vaterstadt Leipzig Musik bei Reineke, Jadassohn, Richter und Wenzel. 1878 wurde er Universitätsmusikdirektor in Dorpat, 1885 siedelte er nach Köln über, ging 1890 als Dirigent des „Deutschen Liederkranzes" nach New York und kehrte 1898 nach Leipzig zurück, um die ihm angetragene Universitätsmusikdirektoren-Stellung anzutreten. Nach kürzeren Aufenthalten in Berlin 1907 (Lehrer am Sternschen Konservatorium) und Antwerpen 1908 (Kapellmeister der vlämischen Oper) hat sich Zöllner in Freiburg i. B. niedergelassen. Als Komponist ist Zöllner am stärksten mit seinen Opern durchgedrungen; „Der Überfall" und „Versunkene Glocke" haben zahlreiche Aufführungen erlebt.

— Professor *Otto Dorn* in Wiesbaden durfte kürzlich sein 50jähriges Künstler-Jubiläum begehen, da er bereits 1874 seitens der „Akademie der Künste" in Berlin durch den Kompositions-Preis der „Meyerbeer-Stiftung" ausgezeichnet worden war. In einem ihm zu Ehren veranstalteten Konzert im Städt. Kurhaus wurden verschiedene seiner schon bekannten Kompositionen zur Aufführung gebracht: das Vorspiel zur Oper „Närodal" (vom Städt. Orchester gespielt), der Chor „Meeresstille und glückliche Fahrt" (vom Wiesbadener Männergesang-Verein" vorgetragen) und eine größere Anzahl Lieder (von der Altistin Lilly Haas gesungen). Prof. Mannstädt dirigierte. An den mannigfachen Ehrungen für den Jubilar, der seit 1894 die Musikfeuilletons im „Wiesbadener Tageblatt" schreibt, beteiligten sich weiteste Kreise der Stadt.

— Kammersänger *Karl Perron* hat am 15. Juli sein 40jähriges Künstlerjubiläum in Dresden bei einer Festaufführung des „Tann-

häuser" gefeiert. Am 6. Juli 1884 betrat der damals 26jährige Künstler, der vorher als Konzertsänger durch seinen in der Schule Heys und Stockhausens gebildeten Bariton Aufsehen erregt hatte, mit dem Wolfram erstmalig in Leipzig die Bühne. Nach sieben Jahren ständigen Aufstiegs folgte Karl Perron einem Rufe an die damalige Hofoper in Dresden, wo er als Stern erster Größe in ideeller Konkurrenz mit Karl Scheidemantel (Die beiden „Kärle") seine Bahn zog und 22 Jahre inmitten eines erstklassigen Ensembles unter Ernst von Schuch wirkte. Auch an den Bayreuther Festspielen nahm er als Amfortas, Marke und Wotan (Wanderer) ruhmvoll teil. Nach seinem Scheiden 1913 wurde er Ehrenmitglied der Dresdener Oper. Viel zu selten hat der Sänger in der Zwischenzeit Gelegenheit gehabt, seine hohe Kunst, seine vornehme Gestaltungskraft und sein vorbildlich stilistisches Können in der Öffentlichkeit zu zeigen. *H. Pl.*

UNTERRICHTSWESEN

Auch der diesjährige 43. Jahresbericht des unter der Leitung Prof. Dr. *Hermann Zilchers* stehenden bayr. *Staatskonservatoriums der Musik* in *Würzburg* zeigt wieder die zielbewußte und segensreiche Arbeit an dieser Anstalt. Davon geben als äußerlich sichtbares Zeichen die zahlreichen Orchesterkonzerte und Kammermusik-Aufführungen einen Beweis, deren Programme mit künstlerischem Geschmack und Weitblick aufgestellt sind. Als Opernaufführung verzeichnet der Bericht Humperdincks „Hänsel und Gretel" im Stadttheater.

Einen sehr erfreulichen Einblick gewährt auch der Jahresbericht des *Städt. Konservatoriums* in *Nürnberg* (Direktor *C. Ph. Rorich*). Die Programme der Schüleraufführungen sind äußerst vielseitig und vergessen neben älteren Meistern auch lebende Tonsetzer nicht.

(Das übrige Reich sollte Bayern um seine staatlichen und städtischen Musikschulen beneiden und ihm sein Bewußtsein für kulturelle Notwendigkeiten nachempfinden und — nachmachen. Es ist und bleibt eine Schande für den württ. Staat, ein Institut wie die Württ. Hochschule für Musik als „Eingetragenen Verein" vegetieren zu lassen. Bequemlichkeit und Sparsinn in Ehren, aber es gibt auch Verpflichtungen, denen man mit den schönsten Phrasen nicht ausweicht.) *H. H.*

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Die *Lauchstetter Goethe-Gemeinde* hat im Goethe-Theater unter Leitung Prof. Arnold Scherings Pergolesis „Der getreue Musikmeister" und Georg Bendas „Ariadne auf Naxos" in der stilvollen Bearbeitung Arnold Scherings aufgeführt.

— Der *Jahresbericht des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands E. V.* gibt einen vortrefflichen Überblick über die Tätigkeit dieses Vereins. Die Konzertabteilung hat im letzten Geschäftsjahr 187 Veranstaltungen in Berlin, sowie verschiedene Tourneen und Konzerte in anderen Städten, zum Teil im Auslande, so z. B. die Tournee des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Furtwängler durch einen Teil Deutschlands und die Schweiz, eine Tournee des Klingler-Quartetts in Italien usw. veranstaltet. Durch rechtzeitige Warnung vor unzuverlässigen ausländischen Agenten, über die der Verband sich einwandfrei unterrichten konnte, wurde mancher Künstler vor Schaden bewahrt. Dem Verbande ist es jetzt möglich, auch Arrangements in der Philharmonie und im Beethovensaal in Berlin zu übernehmen. Gemäß einem Antrag des Verbandes an den Verband deutscher Musikkritiker wurde ein Feststellungsausschuß geschaffen, d. h. eine paritätische Instanz, welcher Konflikte zwischen Musikkritikern und konzertierenden Künstlern vorgelegt werden können. Die Aufgabe des Ausschusses beschränkt sich auf die Feststellung des Tatbestandes und seine Mitteilung an die beteiligten Organisationen.

TODESNACHRICHTEN

— Der berühmte Pianist und Komponist, Lehrer an der staatlichen Akademie der Künste in Berlin, Ferruccio Benvenuto Busoni, ist am Sonntag, den 27. Juli, früh nach längerer Krankheit an chronischer Herzmuskelschwäche im Alter von 58 Jahren gestorben. (Wir werden des hervorragenden Künstlers in einem besonderen Artikel gedenken.)

— In einem Sanatorium in Zehlendorf bei Berlin ist am Montag den 28. Juli der bekannte Liederkomponist Eugen Hildach im Alter von 75 Jahren gestorben. Hildach wurde am 20. Nov. 1849 in Wittenberge geboren. Wüllner berief ihn 1880 an das Dresdener Konservatorium. 1904 eröffnete Hildach zusammen mit seiner Gattin eine Gesangschule in Frankfurt a. M. Von Hildachs Liedern ist besonders „Der Lenz" populär geworden.

— *Wilhelm Reich*, der erste Kapellmeister des Stadttheaters zu Dortmund, ist im Alter von 61 Jahren gestorben.

— Domkapellmeister *Prof. Engelhardt* ist im Alter von 65 Jahren in Regensburg gestorben. Engelhardt trat seinerzeit gemeinsam mit Karl Weimann die Nachfolge Haberls, des Gründers der berühmten Kirchenmusikschule in Regensburg an.

BEMERKUNGEN

— *Kultursteuern.* An dieser Stelle ist schon öfter der Verwunderung Ausdruck gegeben, wie unsere „Kulturbeamten" Kultur machen. D. h. sie kultivieren Paragraphen und pfeifen auf die Kunst. Wie ohne ein Fünkchen Verstand drauflos regiert wird (denn regieren will nun mal der Beamte), lehrt sehr hübsch ein Fall in Landsberg, den ich hier in der Darstellung des betroffenen Musiklehrers Horstmann wiedergebe: Landsbergs Steuerverwaltung und die Musikpflege. „Seit meiner Anstellung in Landsberg habe ich (nicht ganz ohne Erfolg) versucht, durch Unterricht und Schulkonzerte in der Jugend die Liebe zur Musik zu wecken und zu pflegen. Die Preise waren bei allen Konzerten so bemessen, daß meistens nur die Unkosten gedeckt wurden. Blieb ein Überschuß, so kam er in die Schüler-Unterstützungskasse, ich selber erhielt keinen Pfennig. Mir war die Begeisterung meiner Jungens Lohn genug; dann war Mühe, Arbeit und Ärger vergessen. Über die Hindernisse bei einer Aufführung dreier Kantaten von Bach schreibt der Musikprofessor Sonderburg im März 1923 in einer Zeitschrift: ‚Wir reden von der Not des Volkes in ihrer ganzen Weite und furchtbaren Größe. Gemeinhin gilt die Not, die den Magen und das Behagen drückt, als die Not, und doch ist die kulturelle Not, der moralische Tiefstand erschreckender und vernichtender. Bei uns Musikern liegt ein Teil der hoffnungsstarken Aufbauarbeit. Aber immer wieder ereignen sich Beispiele einer öden und blöden ‚Wirtschaftspolitik' der Städte, die sich versündigt sogar an unserem Nachwuchs, an der deutschen Jugend. Natürlich wird der weise Stadtbeamte tausend Rechtsgründe, etliche stichhaltige sogar, haben, wenn er einer idealen Veranstaltung mit dem Steuerstrick die Luft abschnürt. Aber das ist eben das Bösartige, daß ein Stadtparagraph soviel Seelen- und Geistesleben lähmen und töten darf. — In Landsberg a. W. will der Musiklehrer Horstmann mit dem Schülerchor in der Aula des Gymnasiums drei Bach-Kantaten aufführen. Die Stadtverwaltung verlangte von dieser Schüleraufführung in der Schulaula am Bußtage erst 6000 Mk., dann 3000 Mk. Vergnügungssteuer. (!!) Das Konzert unterblieb. — Da richtet man Kulturämter ein, ernennt Kulturdirektoren, emsig kratzen und kritzeln die Federn der Büro-Kultursekretäre, und wo ein Pflänzlein Wunderhold sich schüchtern zum Lichte hebt aus eigener sonnenseliger Kraft, besungen von Kindermund und Jugendbegeisterung, da läuft eilends der städtische Steuerbeamte herbei, es zu zertreten. Horstmann ist nun bei Musikfreunden betteln gegangen, um dem Aschenputtel Bachmusik zu den gläsernen Pantoffeln

einer Festaufführung zu verhelfen. Man wird die Unkosten bezahlen, der Eintritt ist frei, der Steuerbeamte ist zum Schweigen verurteilt, weil er keinen Paragraphen hier zur Verfügung hat, und die Kulturkritzler werden weiter kritzeln.' — — Im Dezember 1923 führte ich das Weihnachtsoratorium von Bach auf. Durch die Absage zweier hiesiger Solisten war ich gezwungen, Berliner Kräfte heranzuziehen. Es entstand dadurch ein Defizit, sodaß ich nicht imstande war, die ‚Vergnügungssteuer' für eine Aufführung, die doch gewissermaßen eine erweiterte Unterrichtsstunde war und der Einführung der Schüler in die Tonwelt Bachs diente, zu zahlen. Die Steuerverwaltung brachte es fertig, aus diesem Grunde vor kurzem einen Vollziehungsbeamten in meine Wohnung zu schicken, um zu pfänden. Wenn man daran denkt, daß für eine Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Bach von Schülern in der Aula der eigenen Schule ‚Vergnügungssteuer' bezahlt werden muß, während das Stadttheater für eine Unterhosenposse städtische Unterstützung erhält, so muß man doch mit dem Kopf schütteln. Ist es nicht an der Zeit, die teilweise doch recht mittelalterliche Vergnügungssteuerordnung im Interesse unseres Kunstlebens zu revidieren?" (Ja es wird Zeit. Vor allem beseitige man erst einmal den lächerlichen Begriff „Vergnügungssteuer" für ernste Konzerte. Es ist erhebend, wenn einem z. B. für ein Passionskonzert „Vergnügungssteuer" abgezogen wird, wobei man nicht einmal weiß, ob sich der Beamte unter der Passion oder unter dem Steuerzahlen ein Vergnügen vorstellt. Ich schlage anstatt Vergnügungssteuer „Kultursteuer" vor, das beleuchtet den Unfug recht gut. D. Schriftl.)

*

Zu unseren Bildern. Wir können unseren Lesern eine Anzahl Bilder von den diesjährigen Wagner-Festspielen in Bayreuth bieten.

Zu unserer Musikbeilage. *Franz X. von Pauer* ist in Fiume 1895 geboren, jedoch deutscher Abstammung und Muttersprache. Die musikalischen Studien begann Pauer am Konservatorium des Mozarteums in Salzburg als Schüler von Paul Graener und Otto Kippl und setzte sie nach dem Krieg in Graz als Schüler von Roderich von Mojsisovics fort. Wendete sich 1923 der Theaterlaufbahn zu. Seither ist er Kapellmeister an der Kgl. Nationaloper in Ljubljana (Laibach) in Jugoslavien. Ist Mitarbeiter mehrerer deutscher und italienischer Musikzeitschriften. Als Dirigent trat er zuerst 1921 in Graz öffentlich auf (Uraufführung der Orchestersuite Op. 1). — Über *M. v. Mikusch* lese man die Notiz in Heft 16 des vorigen Jahrganges, wo bereits ein Lied des Komponisten veröffentlicht wurde.



Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 11

Zu Anton Bruckners 100. Geburtstag / Von Erich Schwebsch

Wenn ein großer Künstler, der eben nicht durch Begriffe und Ideen, sondern in zu Gestalten verdichtetem Leben den Schwerpunkt einer neuen Menschenart bestimmt, über die Schwelle seines zweiten Jahrhunderts tritt, so darf er als eine fortlebende Geisteswesenheit erwarten, daß die Menschen, zu denen er sprach, sich besinnen, welche Organe sie ihm zu geistiger Weiterexistenz entgegengestreckt haben. Denn einer geistgemäßen Auffassung des Lebens kann nicht in starrer Gewordenheit zu Ende sein, was einer schöpferischen Wesenheit der Erdentod für Erdensinne begrenzte. Sie lebt ihr Geistesdasein fort, und Menschenliebe, Menschentaten sind weiterhin die Brücke, über die sie über den Erdentod in eigenem Weiterwerden am Leben teilnimmt.



Dr Anton Bruckner

Ein Säkulum hatte Zeit, sich zu besinnen, was ihm ein großer Künstler war. Ja mehr, wer einen wesenhaften Blick in die Lage des modernen Menschen tun kann, der darf sich fragen, ob nach diesem ersten Säkulum die Organe für das Wesen eines solchen Lebenswerkes wie das Anton Bruckners sich schon geöffnet haben; und er darf in diesem Falle, nicht als Festredner, sondern als Diagnostiker seiner Zeit sagen: Ja, in uns begannen, als objektiver Wachstumsakt der heutigen Menschenseele, jene Organe zu wachsen, die dem Geiste der Brucknerschen Kunst gerecht zu werden vermögen. Dies aber heißt nichts anderes, als die Tatsache, daß in Bruckners Schaffen Kräfte schon walteten, welche Seelenzukunft in sich trugen und seitdem Seelengegenwart zu werden begannen. So unzeitgemäß in vielem seine Persönlichkeit war, im Urwesen seines Künstlerwillens trieb doch schon der Keim der Seelenzukunft; hier war er das mehr oder weniger unbewußt sich bewegende Organ des Jahrhunderts, seines Jahrhunderts, das etwa von seiner f moll-Messe an zu rechnen ist.

Weil dies kein allgemeines Schicksal ist, muß es mit seiner besonderen Art bewußt erfahren werden. Man konnte etwa nicht das Gleiche sagen, als Deutschland 1859 mit großem Pomp Schillers 100. Geburtstag feierte, oder wie wir in unseren Tagen das sterile Zeremoniell der Kant-Feiern wie eine Psychose über uns dahergehen sahen. Als Schiller sein zweites Säkulum betrat, waren jene Feiern der letzte Ausklang einer Generation, die noch vom Impulse Weimars, vom Blute und der Gesinnung Schillers, etwas in sich hatte, wenn es auch damals schon „historisch" war. Jenes wunderbare Menschenbild Schillers, der aus dem Freiheitserlebnis im Gleichgewichte zwischen Verhärten und Verflüchtigen schwingende ästhetische Mensch, war dahin für abermals 50 Jahre. Die Zeit, die seinen 100. und 150. Geburtstag feierte, war *weniger* geworden, als jene, für die er unmittelbar gelebt hatte. Die wunderbare Abendröte von Weimar war in die Finsternis materialistischer Seelenimpulse eingegangen und zeitweise verdunkelt worden. So waren hier die Organe nicht gewachsen, sondern verkümmert. Dies aber gilt auch für die gesamte Kunst des XIX. Jahrhunderts.

Zu Bruckners 100. Geburtstag wird hoffentlich der Pomp des XIX. Jahrhunderts sich nicht mehr zeigen, aber viele Herzen werden es schon spüren, welches Wunder gerade seit dem Kriege still in Menschenseelen gewachsen ist, seitdem diese Musik friedvoller Kräfte in der Welt

ertönt. Nicht, als ob sie diese Wunder geschaffen hätte, sondern sie war ein Herold einer neuen Seelenhaltung, die wieder in die Welt wollte und in beiden schuf: im Künstler als mit ihrer *Stimme ;* im Herzen derer, die über die geistige Schwelle des XX. Jahrhunderts seelisch wirklich hinüberkamen, als mit ihrem *Ohre.* Dies aber wird eine rechte Feiergesinnung sein, einem Künstler gegenüberzustehen mit der Erkenntnis: Er war in härtester Einsamkeit und Einfalt aus tiefster Herzensfülle und Geistverbundenheit hemmungslos ein wahrer Prophet kommender Seelenkräfte, an denen wir heute schon Teil haben dürfen. Erst jetzt beginnt er wahrhaft der Unsere zu werden. Das „Er war unser", das Goethe nach Schillers Tode sprach, hätte Bruckners Zeit nicht sprechen dürfen. Heut aber ist er unser; wir sind durch den Gang unserer überpersönlichen Seelenentwickelung zu ihm geschritten, wir konnten es, weil auch seine Kunst in unseren Seelen wirkte.

Wer die Kulturfaktoren, welche seit 1859 die mitteleuropäische Zivilisation bestimmten, gradlinig fortführen wollte, kommt nicht zu *den* Seeleninhalten, welche uns heute in dieser untergründlichen Weise mit dem Kunstwerke Anton Bruckners verbinden. Er würde gradlinig in das Fahrwasser derer kommen, welche bei Lebzeiten und heute noch über den so scheinbar unpersönlichen Meister die Nase rümpften, er käme vielleicht zu Hanslick, ja zur gewöhnlich so genannten „modernsten" Musik, aber nicht zu jener Musik, vor deren Bestimmung eben erst einmal alle zeitüblichen Begriffe versagten. Diese Begriffe, abstrakt-materialistisch impulsiert, waren in keinem Falle dem Phänomen Bruckner gleichwertig; sie stammten nicht aus der Tiefenschicht, aus der die schöpferischen Impulse Bruckners erwuchsen. So standen wir vor der so ungeheuer bedeutungsvollen Tatsache, daß die Begriffe, nach denen allgemein gemessen wurde, gar nicht verstehen konnten, was als Seelentatsachen der Menschennatur in einer solchen Kunst herauftönten. Diese symptomatische Tatsache ist aber gerade der Stempel der Seelen, welche die geistige Schwelle des XIX. zum XX. Jahrhundert überschreiten wollten. Ohne diese Erkenntnis ist die ganze Signatur der heutigen Seelenkämpfe nicht zu durchschauen, und man greift wohl zu alten Formeln, um über das Problem hinwegzukommen. Man sucht das Wesen der Brucknerschen Seele und ihrer heroldhaften Kunst als Gegenwirkung der katholischen Seele gegenüber der bis dahin den Geist der Zeit vorwiegend impulsierenden protestantischen Seele darzustellen. So gewiß darin eine gewisse Berechtigung liegt, so ungenügend ist diese Zuspitzung; sie verschleiert, wie alle solche Parteibegriffe, das Problem.

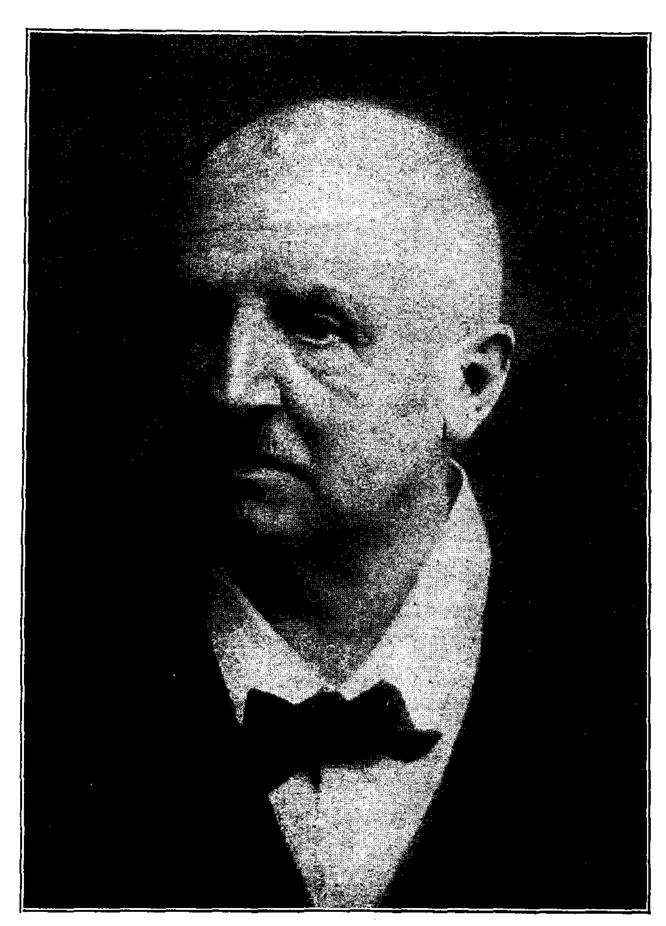
Zwischen der Welt der Seelen, die Schillers 100. Geburtstag feierten und derer, welche Bruckners Schritt ins zweite Säkulum empfinden, liegt eine Schwelle, an der die Geister sich scheiden, wie sie sich schon vorher in Bruckners Kunstwerk vom Geiste der Zivilisation des XIX. Jahrhunderts geschieden hatten.

Im Geiste dieser Zivilisation, die nach dem nicht mehr zu umgehenden Vorbilde materialistischer Naturforschung, etwa eine wissenschaftliche Theologie erzeugt hatte, welche Schritt für Schritt mit einer Kritik der Dokumente die religiöse Offenbarung der Christuswesenheit selbst verschüttete und damit, weil sie keine neuen Quellen in der Seele zu eröffnen wußte, in den nackten Atheismus führen mußte, im Geiste eines solchen an die Sinnenwelt und den erdgebundenen, abstrakten Gedanken gefesselten Zivilisation erscheint, künstlerisch gesehen, die Wesenheit des Christus wie noch einmal gekreuzigt. Und der einzige Künstler jener Zeit, der, alle Kräfte zusammenfassend, diesen Pol der Welt erlebt und die geistige Konstellation der Seelen seiner Zeit zu diesem Pol der inneren Welten bestimmen will, Richard Wagner, er findet als das Grundwesen der modernen inneren Gralssuche, der bewußten oder unbewußten Suche der modernen Seele nach dem Christuserfüllten Menschenich, daß der Gralsspeer dem Gral geraubt ist von den Kräften des Unter-Menschlichen. Ein tieferer Blick konnte treffender damals in das seit acht Jahrhunderten immer mit der Seelenentwickelung mitschreitende Gralsproblem nicht getan werden: der untere, der Erdenmensch hat keine Bindung mehr mit seinem oberen, dem kosmischen Menschen, und an der Trennung verödet der Gral, krankt die Menschheit, leidet ihre Seele die Amfortasschmerzen. Gralssuche wird Speersuche. Die Sehnsucht des ausgehenden XIX. Jahrhunderts ist das angstvolle Harren und Suchen nach dem, der den Speer wiederbringt, der dem modernen Menschenbewußtsein den Weg zu neuer bewußter kosmischer Bindung öffnet, den untermenschliche Mächte seit langem verhüllt hatten. Wie einst das paulinische „Harren der Kreatur" waltete in den Seelen derer, die nicht schon im Geiste des XIX. Jahrhunderts resigniert untergegangen waren, die Sehnsucht nach dem Karfreitagszauber, der die Auferstehung verbürgt. Und nicht mehr Vermessenheit, sondern Wahrheit aus dem Grunde der Welttatsachen selbst ist jenes letzte Wort des Parsifal: Erlösung dem Erlöser. Der Mensch naht heute nicht mehr mit leeren Händen den geistigen Welten, sie erwarten von ihm liebende Menschentat, welche die Brücke wieder schlägt, den Speer wieder erwirbt.

Die Welt hat diesen Blick ins Heiligste der Menschennatur zu einem Theaterstück wie alle gemacht, um abzubiegen vor dem, was als Wahrheitsimpuls durch das Kunstwerk spricht, statt ihn aufzunehmen und weiterzuführen vom Karfreitag zum Ostererlebnis. Und die Musik, die dort gebunden war wie ein neues Organ des dort erfahrenen Gesamtmenschen, sie wurde als ein artistisches Phänomen losgelöst und damit sinnlos gemacht. In der Zeitmusik seitdem lebt nun so unendlich

viel von dem, was Allzumenschliches all denen gemeinsam war, die losgelöst vom kosmischen Hintergrund des Lebens ihr abwendiges Gralsrittertum *nach außen* warfen. In ihr lebt die gekreuzigte Menschenwesenheit, wenn nicht der Schächer von links und rechts.

Da aber tönt herein aus einer reinen Kindesseele in einem reifen — äußerlich eigentlich immer alt zu denkenden — Manne Musik, die nicht von *dieser* Welt, Musik, in der der kranke Mensch nicht schreit und dämmert, in welcher nicht das Allzumenschliche im Hörer doch



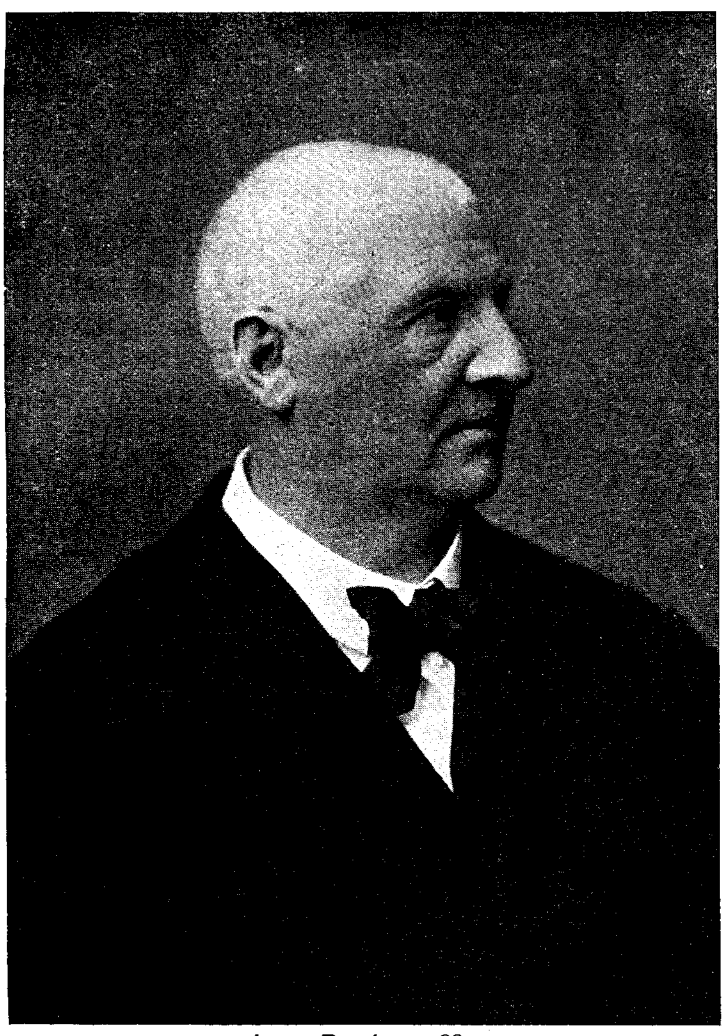
Anton Bruckner

immer wieder angerufen wird, sondern in welcher das in jedem Menschen ruhende höchste Menschliche angesprochen, vielleicht sogar aufgeweckt wird. Hier ist das Bild des Menschen nicht gekreuzigt, hier walten Auferstehungskräfte durch eine Menschenwesenheit, welche in ihrem tiefsten Wesen in der Christuswesenheit ruhte. Hier waltet die ganze Fülle einer innerlich auferstandenen Vollnatur, die nicht mehr *vor* der Speersuche steht, sondern aus der Speerverbundenheit, aus der wiedergefundenen inneren kosmischen Bindung heraus singt. Im ganzen Lebenswerke Bruckners gibt es nicht mehr *einen* Takt, hinter dem Klingsor steht. Hier waltet Re — ligio: Wiederverbindung, Wiederfinden, hier wird des Gottes Welt von Menschen neu geschaffen. Hier erklingt im höchsten, ästhetischen wie ethischen Sinne zum ersten Male wieder: *Reine* Musik!

Noch vor 25 Jahren hätte man so nicht sprechen können, ohne phrasenhaft, ohne ausgelacht zu werden, ja, ohne unwahr zu werden. Heute verstehen die, die jung im Herzen sind, diese Sprache, die keiner Partei, sondern der Menschenseele angehört, durchaus. Denn ein Wandel ist in den jungen Menschenseelen schon seit ihrer Geburt vor sich gegangen, in ihnen liegt der Drang nach dem Wissen um die reale Welt der geistigen Schöpferkräfte als treibender Impuls im Seelenuntergrunde. Sie müssen die Musik der gekreuzigten Menschenseele ablehnen und hören, wo der Klang der inneren Auferstehung schon zu tönen beginnt. Unsere übliche Musikbetrachtung hat ja längst den Zusammenhang mit den Seelen derer, welche um ihres Menschentums willen die Musik suchen, verloren. Sie spricht ganz aus dem Geiste des XIX. Jahrhunderts rein intellektuell, so daß es eigentlich gleichgültig ist, über welche besondere Art von Musik sie spricht. Jenem gierigen Vampyr Intellekt ist alles nur Stoff, den er verschlingt; die wahren Probleme, die aus der Tiefe der Seelen dem Einzelnen aufsteigen, wenn er mit den Erscheinungen des Lebens zusammenstößt, löst er nicht, er verhüllt sie vielmehr, weil sie ihn stören.

Dagegen aber steigt in den Seelen der jungen Generation, der Seelen des XX. Jahrhunderts, die Seelenrevolution herauf. Und ohne auf diese Symptome aufmerksam zu werden, kann man auch die Musik Anton Bruckners und ihre großartige Auferstehung, vielleicht sogar überhaupt erst Geburt in den Seelen unserer Tage nicht begreifen.

Die Existenz der Jugendbewegung ist — neben vielem anderen, was vielleicht wichtiger, aber nicht so leicht sichtbar ist — ein untrügliches Symptom dafür, daß im Grunde der Menschenseele diese Verwandlung eingetreten ist, von der der Intellektualismus nichts merkt, mindestens in ihrer wahren Wesenheit nichts ahnt. Die Menschenseelen werden heute bereits mit anderen Anlagen und Kräften geboren als vor fünfzig Jahren. Wenn diese Jugendbewegung auch oft nicht weiß, was sie wollen sollte, so fühlt sie doch im Grunde ihrer Seelen, was sie nicht wollen darf. Nicht aus philiströsen Erwägungen, sondern aus dem Instinkt der Seele, die aus eingeborenem Suchertrieb nach der neuen kosmisch verbundenen Menschenseele strebt, muß diese neue Generation instinktiv das Meiste der neueren Musik ablehnen, weil sie fühlt, daß hier sich Seelenmächte offenbaren, die nicht zu dem Geiste und der Lebensgestaltung führen, zu denen sie streben. Das aber ist das Erstaunliche, dem aber, der tiefer blickt, Selbstverständliche: Die Musik jenes alten Mannes aus dem XIX. Jahrhundert, Anton Bruckners, müssen sie lieben, schlechthin lieben, weil in ihr der Geist in einsamer Hoheit und weltenschaffender



Anton Bruckner 1885

Güte lebt, den sie ja auf allen Gebieten des Lebens heute suchen. Es ist der Geist des Reinen, den sie hier als hemmungslos frei sich gestaltende *reine Musik* finden. Man empfinde nur einmal, was dies für das wahre Leben eines Kunstwerkes heißt, wenn die nachfolgenden Generationen nicht mit dem ästhetisierenden Verstehen ihm endlich gerecht werden, sondern wenn ganz einfach sich enthüllt, daß die Seelenkonfigurationen in ihrem Wesen dem Geiste seines Kunstwerkes zuwachsen, das, ohne Führer sein zu wollen, doch wie ein Herold ihnen in dunkler Zeit vorausgeschritten ist. Ohne ein solches Grundgefühl wird der analysierende Verstand das im letzten Grunde seelenschaffende Wesen der Kunst Bruckners gar nicht fassen können, so Gescheites er auch zur Bejahung oder der Kritik seines Werkes vorbringen könnte. So Bruckner zu sehen ist die wahre Feiergabe, die wir an der Schwelle zu seinem zweiten Jahrhundert ihm ehrlich entgegenbringen möchten, ja eigentlich — weil sie in den Besten schon Seelentatsache ist — entgegenbringen könnten. Das ist die Atmosphäre, in der er sich tönend heute immer voll verkörpern kann. Und wo der Funken dieses neuen Lichtes im nachschaffenden Künstler nicht waltet, bleibt die wahre Brucknersche Melodie stumm.

Dem gegenüber ist es leicht und bei aller berechtigten Notwendigkeit für intellektuelle Erkenntnis gar nicht so wichtig, auf die äußeren Bedingungen und Formen dieses Künstlerlebens hinzuweisen. Dies Leben war ja so geartet, daß aus dem Erbe alter voller Seelenkräfte noch einmal eine Seele geformt ward, die so herunter stieg, daß in ihr das Kind nicht verschüttet werden konnte, das Kind, in dem die Reiche der Himmel noch kreisten. Von hier gesehen, ist Bruckner ganz unmodern, gar kein moderner Bewußtseinsmensch; denn die Problematik der Zivilisation des XIX. Jahrhunderts hat er gar nicht durchgelebt. Und ein Vorbild, im Sinne der Nachahmung, ja der Schule, kann er nie werden. Er wurde hinübergehoben durch das Besondere seines Österreichertums, durch echte Kräfte religiöser Demut und Ehrfurcht, die ihm aus einem unverzerrten Katholizismus noch entgegenströmten. Seine Seele entnahm ihrer Umwelt nichts, was ihn störte, was ihm den Gralsspeer rauben konnte. So hätte er als irdische Persönlichkeit nie Führer sein können. Der Duktus seiner Musik aber hat ganz anderen, weltweiten Charakter, den kosmischen Urklang des so lange verlorenen Paradieses. Denn noch war für das moderne Bewußtsein der Weg des bewußten Erlebens über die Schwelle neuer kosmischer Verbindung nicht gangbar gemacht. Nun, da er es seit der Jahrhundertwende für die seither Geborenen ist, wird alles echte Schaffen andere Züge zeigen müssen als Bruckners Kunstformen; aber die Welt, die durch ihn sprach, ist zukünftig. Und die Jugend hat den rechten Instinkt, wenn sie in seinen Tönen Zukunftskräften der Seele zu begegnen weiß.

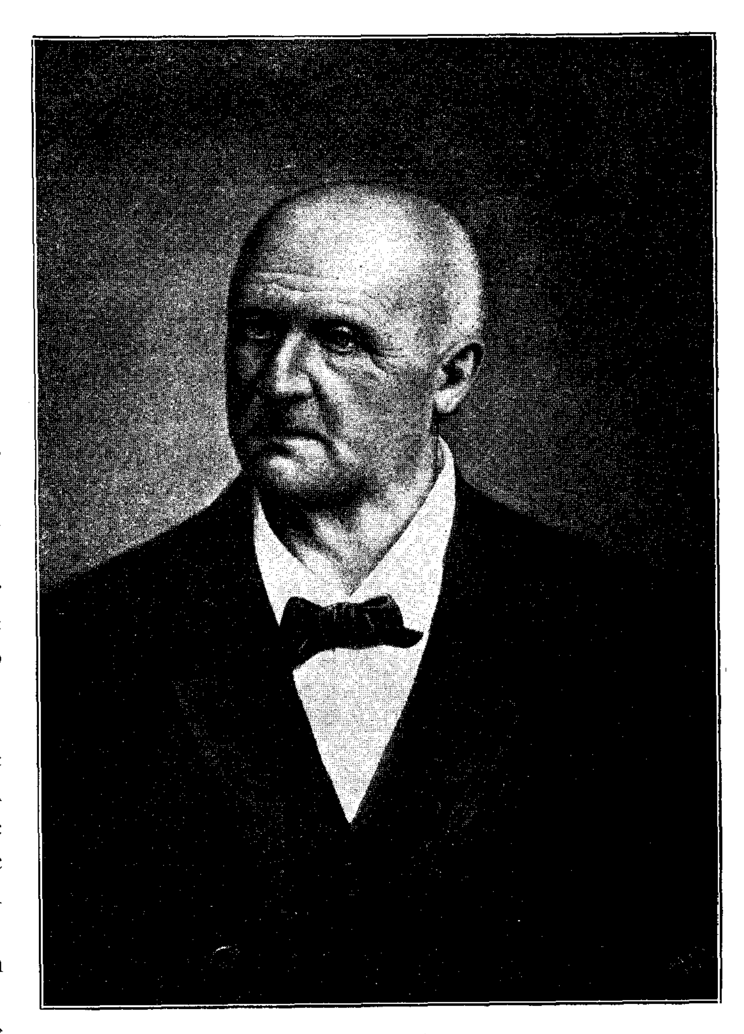
Das ausgehende XIX. Jahrhundert zeigt eine Reihe verehrungswürdiger Bewußtseinsführer, welche in tragischem Ringen aus den materialistischen Erkenntnisgrenzen, die im Fühlen Seelenkälte, im Wollen Schaffenslahmheit wurden, hindurchstoßen wollten in die Welten geistiger Wirklichkeiten und die, um im Gleichnis des Evangeliums zu sprechen, nicht durch die Tür am guten Hirten vorbei, sondern durch Seitenöffnungen hereinzudringen suchten. Da ward sogar das Pathologische genial bei Strindberg, Nietzsche, Dostojewsky — alles Bewußtseinsnaturen. Aber alles extreme Naturen, in denen nicht der tiefste mitteleuropäische Impuls des im Gleichgewichte von Natur und Geisteswelt schwingenden „ästhetischen Menschentyp", Schillers, der zugleich der christliche Typus ist, sich ausbilden konnte. Wegen der Seelenfaulheit verschmähten sie eine billige Harmonie und suchten im Grunde doch nach ihr, wie der Kranke nach Gesundung. In Bruckner ging die Seelenentfaltung fühlend und wollend, wenn auch als Musiker gar nicht mit der Wachheit jener wortmächtigen

Bewußtseinsnaturen, in voller Gesundheit einen geraden Weg. Der Musiker nimmt hier schaffend voraus, was an Gewaltigem auf diesem Wege über die Schwelle das menschliche Bewußtsein an den Ufern des Seins in Zukunft erleben wird. Und wollen wir ihm dies nicht zugeben, so verstehen wir ihn nie.

Den inneren Wunderbau seiner Werke im einzelnen zu studieren und ihn zu bejahen, wird niemand umgehen wollen, der ernstlich um das Geheimnis seiner also wirkenden Formen sich bemüht. Und was diese Worte möchten, ist eine Bewußtseinsrichtung anzuregen, welche die wirkenden Hintergründe und ihre künstlerischen Wirkungen durch eben diese Formen nicht verliert, wenn sie analysiert, was dort gewachsener Leib des Kunstwerkes ist.

Nie wird den inneren Fortgang der Brucknerschen Periode erfassen, wer nicht das Geheimnis einer Meditation kennt. Die aber hatte Bruckner von Kindheit durch seine religiöse Übung. Sein Bewußtsein, in der religiösen Meditation so geübt, daß nicht sein Ichwesen im Akt der Konzentration sich ballte und sich selbst ausströmte, sondern in Demut sich reinigte von allem, was persönlicher Inhalt war, damit eine geistige Welt inspirierend einströmen konnte, hatte von Kindheit an jene Haltung eingenommen, die dann Gefäß seines Künstlertums werden konnte. Beethoven schmiedete aus dem Akt der Konzentration; das kurze Thema, die herrische Periode, der werfende Rhythmus gehören zu ihm. Bruckner meditiert in seinem Thema. Es ist schon reich bei seiner Geburt, je reicher es ist, desto Reicheres entblüht unter seinen Künstlerhänden seinem Keime. Er lernte ja nur so unablässig und lange, ehe er wirklich begann, um nicht sein persönliches Selbst in seine Inspirationen hineinsprechen zu lassen, sondern um folgen zu können, was seiner meditierenden Künstlerphantasie sich erschloß. Alles ist inneres strömendes Wachstum, nicht Schmiedearbeit. Und bricht er scheinbar ab, so ist es nur, um einem eigentlich unfehlbaren Gleichgewichtsinstinkt zu folgen, der ganze Planetensysteme gegeneinander in ein gegenseitig sich tragendes Gleichgewicht setzt. Dies *schwingende Gleichgewicht* ist der Pulsschlag seiner Seele, einer Seele, die jenes goethische „Ruhen in Gott dem Herrn" fand, das seine Welt nun so voller innerlicher Gesundungskräfte schwingen läßt. Denn in dieser Musik als Kunstform schwingt auch zugleich der harmonisierende, d. h. heilende „ästhetische Mensch" Schillers wieder, den das XIX. Jahrhundert in seinen Emotionen nicht mehr kannte. Dies aber ist ihre Wirkung auf die Seelenkräfte des Genießenden: Sie hinterläßt ihn seelisch überall voll aufgeschlossen im Zustande ästhetischer Freiheit: in der allseitigen Bestimmbarkeit für das Schöpferische, das irgendwo im Grunde jeder Menschenseele ruht und wartet.

In dieser Musik waltet so — mit einem Wort — eine durchchristete Seele. Man kann — nach unserer Einstellung wenigstens — nicht leicht etwas Höheres aussprechen. Das wahrhaft Ehrfurchterweckende aber ist, daß diese gewaltigen Kräfte in Bruckners Kunstwerk so ohne allen Aplomb der Kirche kreisen. Eine so unendliche Liebeskraft und Güte wogt darin, daß man, an ein Wort Wagners anknüpfend, wohl sagen darf: In seinem Werk hat die Musik den moralischen Willen wieder erreicht. Sie ist die Melodie des guten Menschen. Dies aber entzieht sich aller bloß technischen Analyse. Wohl aber kann ein durchschauender Blick für jedes der unmittelbaren Seelenerlebnisse an Bruckners Werk den genauen formalen Ausdruck bestimmen, wenn das Grunderlebnis dabei nicht verloren geht. Wer den Duktus der in dieser Musik sich offenbarenden Menschenseele innerlich miterlebt — der durchaus sich nicht mit den kümmerlichen Zügen der äußeren Biographie deckt — dem führt er die suchende Hand, welche dem verschlungenen Formenorganismus dieser tönenden Welten nachtastet. Ich möchte nicht Einzelzüge wiederholen, die ich in meinem Buch über Bruckner (Verlag „Der Kommende Tag", Stuttgart. 2. Aufl. 1923) zu zeichnen mich bemühte, es ist viel wichtiger, in diesem Augenblicke, da



Anton Bruckner
Nach einem Ölbild von Miksch

wir uns vor dem Werke Anton Bruckners den Weg über eine Zeitenschwelle zu ebnen haben, zu prüfen, wie weit wir selbst in uns die Seelenkräfte entwickelt haben, zu denen er sprechen will. Es sind moralische, nicht mehr bloß ästhetische Erlebnisse, die wir dieser Kunst entgegentragen müßten, wenn sie als künstlerischer Zeuge der Wiederbegegnung der Menschenseele mit den realen kosmischen Gründen des Lebens recht in uns gewirkt hat, wenn wir an ihrer Zeitenschwelle sie heute mit dem verehrenden Ernste empfangen, der ihr als Herold einer neuen gottverbundenen Menschenseele gebührt. Man setzt niemand herab, wenn man es gleichsam wie ein Fazit ausspricht: In diesen Tönen ist die erste künstlerische Auferstehung der Seele in ihrer leuchtenden Fülle aus den verdunkelnden und verzerrenden Hüllen der Leibesaffekte; hier lebt zuerst in der modernen Musik nicht mehr das in seinen Leibesinstinkten gekreuzigte, sondern das wiedererstandene, durchchristete Menschenbild. Hier ist die Transsubstanziation der Musik bis in das kleinste Glied hinein offenbar; denn der Leib ihrer Formen ist selbst in verstandesmäßig unbegreiflicher Reinheit durchgeistigt. Wohl uns, wenn wir vor dieser Kunst erfühlen, wohin der Weg der Seelen heute gehen will!

Bruckner und die Moderne[1] / Von Ernst Kurth

Die Entwicklung nach Bruckner im Schaffen selbst mag hier lediglich von der einen Frage aus gestreift sein, inwiefern er nachwirkte. Es ist eine Teilfrage, die, wie selbstverständlich, auch noch nicht einen Wertmaßstab für eigenschöpferische Persönlichkeiten nach ihm darstellt. Und da überblickt man das Wesentliche sofort, wenn man ganz allgemein die gewaltig vielfältige Bewegtheit der Musik um Bruckners Zeit selbst und den Gegensatz seiner fernen Ruhe hierzu ins Auge faßt. Was von beidem die Entwicklung nach ihm aufgriff, ist nicht schwer zu entscheiden. Unruhe und Zerrissenheit steigern sich in einem Maße, daß sie sogar jeden einzelnen Charakter aufsplittern. Wenn etwas als gemeinsamer Grundzug das neueste Schaffen zusammenschließt, so bleibt es diese Zerbreitung in einem Umfassungsdrang, der förmlich den Einzelnen, ja das Einzelwerk ins Ganze des sturzhaft bewegten Zeitcharakters hinauszulösen strebt — bis auf die paar Abseitigen. Was aber vordringt und allein Aussicht hat, zunächst von dieser Zeit selbst aufgenommen zu werden, deren Urteilsmaß in diesem Gehetze von Geistern und Seelen die Zeitgemäßheit geworden ist, das spiegelt in überdeutlichem Maße einen starken Ausdruck des Suchens, ein solches Hineinhasten in die allgemeine Unruhe, daß von allem eher als von einem Verweilen in Bruckners stiller, starker Sammlung die Rede sein kann. Insbesondere war es die Bruckner so fremde, zeitgenössische Großstadtumgebung, die sich, d. h. ihren Geist, zur gesamten kulturellen Grundfärbung weitete.

Gerade die stille Kraft, die Verhaltenheit der Musik war es, die nach Bruckner in so vielfache Zerspaltung aufklafft, daß sich klare und unklare Strebungen weniger scheiden als je, um bald weiter den Weg aus der absoluten Musik heraus in allerhand erkünstelten „Vergeistigungen" zu suchen, bald wieder die absolute Musik in allen möglichen Zuspitzungen wiederzugewinnen. Es ist ein Suchen, das an Bruckner in flüchtigem Einsaugen manchen Zaubers vorbeistreifte; das ihn größtenteils ebenso gründlich mißverstand wie starr voreingenommene kritische Gegnerschaft, wenn auch oft aus entgegengesetzter Gesinnung; denn auch lebhaftester Bruckner-Enthusiasmus konnte da aus der inneren Unruhe der ganzen nachfolgenden Zeit nicht schöpferisch sein Weiterwirken spiegeln. Damit soll also keineswegs gesagt sein, daß etwa Kenntnis, ja genaues Studium seiner Werke fehlte. Wie es Schicksal, Größe und auch Fluch gerade der hervorragendsten Geister sein kann, ihre Zeitbewegtheit und deren großen metaphysischen Sinn in ein Kunst- und Geistesbild zu fassen, so waren es eben die Namhaftesten der nachfolgenden Generation, die zu anderen Wegen, oft gegen ihr gutes Wissen, getrieben wurden. Nicht das kann schon einen Vorwurf bedeuten. Sieht man hier von Hugo Wolf ab, der zwar dem Alter, aber nicht dem Grundzug nach die weithin abweichende Nachfolge berührt, so waren es aus der Zeit unmittelbar nach seinem Tode namentlich drei hochragende Künstler, Richard Strauß, Mahler und Reger, die viel von Bruckner und dies Viele voller Bewunderung aufnahmen; aber es waren starke Eigenpersönlichkeiten, vom Erfühlen neuer Zeitbewegtheit getrieben, die das wirkliche Aufkeimen Brucknerschen Geistes unterband. Er meldet sich mehr in befruchtenden Einzelzügen, technischen vor allem, aber auch wo es geistige sind, da wehen sie in anders geartete Gesamtweise hinaus. So gibt es aber unter den Schaffenden gar viele, die von Bruckner am wenigsten berührt sind, wo sie sich diese oder jene Einzelheit „zu eigen gemacht" haben wollen. Die Wenigen, deren Schaffen noch von Bruckners Geist durchhaucht ist — Friedrich Kloses Name verdient hier, um nur aus Bruckners persönlichen Schülern einen zu nennen, besondere Erwähnung —, bleiben mehr als je in die Stille gebannt. Außerhalb deutscher Musikkultur ist Bruckner noch zu wenig bekannt, um nachhaltig zu wirken; hier mag sie allein in Betracht gezogen sein.

[1] Vorabdruck mit Genehmigung des Verfassers aus dem nächstens in Max Hesses Verlag erscheinenden Buche „Bruckner".

Doch auch da sollen weder Winkelzüge noch breite Straßen untersucht werden, nicht von Führern noch von Gefolgschaft die Rede sein, nicht von Verstandenen und von Verkannten, noch auch von solchen, die über sich hinaus verstanden wurden. Ginge man darauf aus, Strömungen und Namen zu überblicken, so müßte man ein ganzes Buch schreiben, wie niemals noch ging der Drang, zu komponieren, von den Auserwählten zu den Ungezählten über. Das Grundsätzliche ist für den hier zu wahrenden Teilgesichtspunkt wesentlicher als die Einzelnen, und schon mit jener Zerbreitung kommt es, daß man unter dem abscheulich mißbrauchten, aus jedem Winkel beanspruchten Wort der „Moderne" unmöglich mehr ein bestimmtes Stilbild zusammenfassen kann.

Aber ob man jetzt an die schon unter sich ganz auseinandergesprengten Richtungen denkt, welche die Prägung der Modernität beanspruchen, oder an die, welche sie entrüstet von sich weisen, um gerade damit die Zukunft aus der Gegenwart abzustützen, oder auch an die vielen, irgendwie dazwischen Standsuchenden, man kann diese Vielheit in einem Hauptzuge ganz besonders von Bruckner sondern: in der *Bewußtheit*, deren Opfer allesamt werden mußten, die aus der Zeit fühlen, ob aus gehobenem Empfinden der Zugehörigkeit oder aus noch so erbittertem Gegenwirken und Drang zur Befreiung aus ihr; denn gerade die ist auch ein Zeichen der Zugehörigkeit, ja Verfangenheit und sie bedingt noch stärker jenen Grundzug der Bewußtheit; allesamt also sind ihm verfallen, die nicht wie Bruckner unzeitgemäß oder gar überzeitlich zu schaffen berufen wären. Und dies berührt einen zweiten Grundzug, der scharf von Bruckners weltüberlegener Einsamkeit sondert: die *innere Abhängigkeit von der* augenblicklichen *Gesellschaft*, ja ganz eigentlich vom intellektuellen Snob.

Ein dritter ist die *Ruhelosigkeit*; man vermochte, auch wo Verständnis herrschte, zu wenig bei Bruckner zu verweilen. Und so kann auch im allgemeinen die Gegenwart Bruckners Ruhe höchstens als Gegenbild, d. h. als eine Art Stillstand, begreifen und nicht als das, was er wirklich war, in sich wirkende Urruhe, etwas wesentlich anderes somit als bloßes Aussetzen, Entspannungspunkt in der Rastlosigkeit. Dieser Zeitgeist ist zu zerfaserndem Grübeln verurteilt und damit auch im Schaffen zu einer Entfremdung von Bruckner, die Haß erklären kann wie bei der unschöpferischen Kritik. Solchem Blick wurde auch das drangvoll geniale Neutönen der gesamten übrigen Hochromantik zur wesentlich intellektuellen Erstarrung eines abstrakten Fortschrittsbegriffs, der denn rasch in die sturzhafte Entwicklung hineintrieb, um größtenteils überhaupt aus aller Entwicklung herauszuwirbeln. Wo man mit meistem Geschrei den Modernitätsbegriff als Aushängeschild vor die Menge trägt, sich als eigentlich repräsentativ vordrängt, da wird dies mißverständliche Fortschrittsgefühl aus aller Beseeltheit zu solcher Konstruktion, daß sich offensichtlich jegliches etwa in Talenten verborgene Schöpfertum in Kritik und Selbstkritik auflöst.

Sie zersetzte Begriffe der Musik überhaupt, wie sie Erscheinungen bei Bruckner zersetzte. Perioden des Übergangs und der Neuorientierung ersetzten vielfach schon in der Musikgeschichte selbstleuchtende durch reflektierte Musik. Auch ist es eine Erfahrung, daß kritischer Sinn, wenn er unschöpferisch geworden, nicht in Selbstkritik ausschlägt, sondern gerne in Vorkonstruktionen, in welche dann die verlorene Sehnsucht schöpferische Möglichkeiten hineinzieht. Vorausschweifen gewisser neuer Kunstforderungen vor ihrer Erfüllung gab es in der Geschichte schon wiederholt; so bei der Erfindung der Oper und überhaupt mehr oder weniger vordringend bei allen Reformen. Auch hieran klammert sich nun Analogie und Rechtfertigung, denn die Moderne konstruiert auch aus der Geschichte; ihrem Bild werden Begriffe abgepreßt, die musikalisches Neusuchen rechtfertigen sollen. Man verweist auf Parallelen, um sich und anderen Mut zu machen. Aber vor allem würde man, wenn man einmal soweit hielte, auch die Geschichte weniger konstruktiv zu überschauen, das eine aus ihr lernen, daß man nicht falsche Analogien ziehen darf.

Aber mit historischen beginnt es, in ästhetische klingt es aus und in technische frißt es sich hinein. So war gleich eine erste Geschichtsspekulation sehr bequem: weil die vorherige Generation ihre Größten verkannte, wollten die Schaffenden auf Grund von „Schwierigkeiten" recht rasch verkannt sein, um . . . nein, es ist zu lächerlich, wenn man nicht den Ernst dahinter mit aller Ruhe sucht. Oder man hatte kaum aus der Geschichte der Musik die Relativität des Schönheitsbegriffes erkannt, so ward auch der Schönheitssinn überhaupt im Schaffen über Bord geworfen — ein echt rationalistischer Sieg über die Seele. Denn da hatte man mit Recht begreifen gelernt, daß diese verführerische Empfindung der Schönheit in Gefühlsübereinstimmung mit dem Kunstwerk beruht, daß sie die Fähigkeit voraussetze, den gleichen Grundstand einzunehmen, aus dem als Urmittelpunkt sich das ganze Seelentum eines Kunstwerks entfaltete; hatte ferner erkannt, daß stets neue Kraftzeichen eines geänderten Seelentums unter überkommener Schönheit neu aufbrachen; sie wirkten anfangs immer noch erschreckend, wirr, ungeheuerlich, gaben sich erst häßlich, weil man nur das Grauen darin spürte, und „Häßlichkeit" besagt ja nichts anderes als den Mangel jener liebebefähigten Gefühlsübereinstimmung durch Einnahme gleichen Gefühlsmittelpunkts; nun vermögen alle diese erst beirrenden und abstoßenden Züge zur Erscheinung eines Kunstcharakters zusammenzufließen, sobald man seiner Einheitlichkeit gewahr wird, neuer Schönheitsbegriff entstand aus verdrängtem



Anton Bruckner 1868

alten; so oder ähnlich erkannte man das, und auch darauf wird nun unter gleicher Verwechslung von Ursache und Wirkung abgezielt, ja, es wird drauflos spekuliert, wie man es mit den „Schwierigkeiten" der Werke trieb. Alle diese Berechnungen, worin psychologisch die Grenzen von Ehrlichkeit, Selbsttäuschung und unehrlicher Aufmachung gar nicht immer zu ziehen, sind nur der Ausdruck jener überstarken Bewußtheit, dünken sich Höhepunkte des Intellekts und sind seine Ausartungen — wer erkennt nicht den Zusammenhang mit jenem Geist, der einst, wenn auch in anderer Form, Bruckners feindselige Umgebung war!

Und da ist es gar nicht schwer, auch bis in sämtliche technischen Probleme zu übersehen, wie an allem, was je an Möglichkeiten in der Musik schlummerte, diese Spekulation ansetzt, die jede einzelne davon herauslöst und auf die Spitze treiben will. Weil sich die Klänge bis zu ihrer gewaltigsten Selbstüberwindung hinaussteigern ließen — an Bruckner allein schon konnte man es lernen —, beginnt die Spitzfindigkeit gleich mit der Überwindung. Sah man letzte rhythmische Möglichkeiten, so ward der Anfang mit dem Ende Trumpf. Bachs lineare Kontrapunktik, diese erhabene und große, ans Ganze innigst verwirkter Zusammenhänge gebunden, wird zum Vorwand losgelöster Melodienkritzeleien; die Primärbedeutung tragkräftiger Linien, dort ein großes Prinzip, das sich die Zusammenklänge zwingt und sie bis in die kraftvollsten Harmoniewirkungen, ja bis in den schlichtesten akkordlichen Satz hinein durchwaltet, sich dem Gegenprinzip der Akkordkraft innigst aus anders gerichteter Durchwirkung vermählt, wird zur Rechtfertigung einer Stimmenzusammenflickung herangezogen, die sich über alle Zusammenklangsrücksichten von vornherein hinaushebt, vor lauter Können gleich ein technisches Hauptproblem ausschaltet und dafür vom Hörer — abermals in flotter Geschichtsanalogie — „Gewöhnung" ans Neue verlangt. Das sind übelste Verdrehungen, aber aus jedem großen Prinzip wird ein kleines Kniffchen, wie aus dem Intellekt bei seiner Überspitzung unvermerkt die fatalste Flachheit. Was sich bei alledem, in harmonischer, kontrapunktischer, rhythmischer, melodischer Hinsicht für neu hält, ist in Wirklichkeit ein Abgrasen alter Winkel bis in die letzten, ausgetrockneten Verschlüpfungen hinein, und es gibt keinen Teilgesichtspunkt, der nicht in fruchtbarster Größe, zugleich in viel weitere, kühnere Konsequenzen hinein von Bruckner allein zu lernen wäre. Vor allem weist auch die Unlauterkeit in der Melodik der Modernen auf die tiefe Entfremdung zu ihm. Alles fällt unter unfruchtbarer Begriffszersetzung zusammen und deckt sich mit Schlagworten. Oder man braucht nur daran zu erinnern, für wie vierlerlei sich ein pathetisches Mißverständnis auf Beethovens letzte Quartette beruft. Gewiß wäre es nicht geboten, in genau gleicher Stilart auf bloße Nachahmung von Bruckner oder Bach oder Beethoven oder anderen zu verfallen, das erste, was diese Vorbilder erwecken sollten, wäre der Sinn für das Schöpferische, aus dem man jene Teilgesichtspunkte gewinnen kann und aus dem sie zusammengehalten sind; dieser erste grundlegende Einblick aber muß da versagen, wo nicht mehr Intuition in den Intellekt ausstrahlt, sondern von ihm entfacht sein will.

Die Zeit nach Bruckner ward auf sich selbst gerichtet, wie alles Leidende, und kann daher nur Erscheinungen sehen, die ihr krankhaftes Suchen fördern. Ihr Künstler wird leicht Karikatur seiner selbst, bevor er dazu kommt, er selbst zu sein, und dermaßen, daß er es nie mehr werden kann. Zuspitzung wirft wie die technischen Sonderversuche auch gerne ästhetisch-stilistische Sonderströmungen auf. Gerade die größeren davon aus der Zeit nach Bruckner lagen bei ihm schon in höchster Kraft vor: der *Impressionismus* z. B. ist, ohne zur Norm aufgetrieben zu sein, bei ihm in Gedanken vorgebildet, die freieste Klangvisionen der Späteren vorwegnehmen, ebenso der sog. *Expressionismus*, wenn man auch diesen vielverzerrten Begriff, nach seiner heutigen Selbstverkündung *unmittelbarste* Ausdruckskunst, noch in seiner reinsten Urbedeutung aufzunehmen vermag. Bei Bruckner noch in der umfassenden Urfülle der Musik vereint, wurden diese beiden Ausschwankungen der Musik hernach selbständige Abspaltungen, wovon die eine, der Impressionismus, von russischen und französischen Vorbildern her wenigstens greifbare Musikmöglichkeiten, eigenen Lichtschein und fesselnde eigene Schönheiten gezeitigt hat, während die andere, der Expressionismus, trotz all seines Begriffsprogramms doch mehr auf der Verwechslung mangelnden Schamgefühls mit künstlerischem Talent zu beruhen scheint, der fatalen, die unser ganzes Musikleben, von der Berufswahl angefangen, durchsetzt; der gleichen, zeitgemäßen mangelnden Scham, die Bruckners heilige Scheu nicht mehr erträgt und mit allerhand geistiger Kritik überschwingt.

Von da aber schlägt wie von falscher Geistigkeit auch seelisch eine falsche Deutung auf Bruckner zurück.

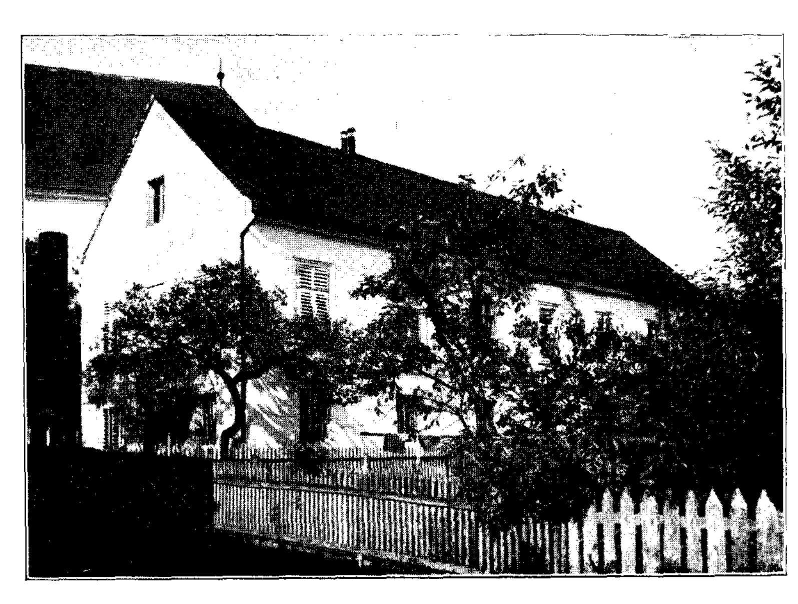
Ihr ist er namentlich bei den Schaffenden auch unterworfen; es ist vor allem die furchtbare, an den Werken aller Zeitalter sich erprobende Sucht, das „Expressive" in einem Zerrsinne zu deuten; welche Vermessenheit, einem Geiste wie Bruckner stets „menschlich nahe" kommen zu wollen. Die mehr sich selbst enthüllen als die Musik, haben es freilich schwer zu begreifen, daß er uns eine andere Kunst gab, welche Seele der Musik und nichts als das ist und welche nicht erst „herausgepreßt" zu werden braucht. Bruckner gab der Musik, was sie einst war, ehe sie Allzumenschlichem überantwortet wurde [1]. Es geht, wie erwähnt, keineswegs an, alle heutigen Bestrebungen unter diesen Merkmalen zusammenzufassen, aber sie kennzeichnen jene Gruppen, die allerorten am lautesten Moderne als Programm, damit zugleich ausdrücklich als Ausblick in die Zukunft verkünden; was in anderem Streben wirkt — und niemand wird das Ernste und Große auch in der Gegenwart verkennen —, bleibt in diesem Getriebe der Mißachtung sicher. Nicht das mag Ernsthafte beirren, aber Lärm und Experimentieren dieser Kreise wirken lähmend auf alles übrige Schaffen zurück, als übermächtig gewordener Teil der Gesamtgeistigkeit, die doch stets auf den einzelnen drückt.

Bruckner scheint so nahe, von seinen technischen Mitteln und Wendungen sieht man überall etwas erhascht, erhaben geht in Schaffen oder Suchen der größere Teil der Gegenwart an ihm vorüber als einem, den man schon kennt; nur darauf kommt es den „Geistigen" ja an. Mancher würde über die Gewahrnis erschrecken, wie sehr gerade diese Wohlvertrautheit ihn verdeckt, und wie unendlich fern er der Generation ist, die spielend mit ihm fertig zu sein glaubt, ihn wohl auch noch gerne unter die Überlebten stampfte. Oder man nimmt ihn als abgetanes, anerkanntes Wunder so hin; als wäre wirklich als Wunder etwas begriffen, bei dem das Staunen einmal aufhören könnte. Man bemerkt nur im Operngebiet die Wirkung nach dem Wagnerschen Donnerschlag, die Stille, die nach dem Ereignis lange nur schüchterne Versuche aufbrachte, welche teils schwächlich in Nachahmung versanden mußten oder ganz andere, vom erdrückenden Vorbild unbehinderte Wege der Oper abtasteten; die Stille nach Bruckner, die ward gar nicht verspürt und gleich mit recht viel Lärm ausgefüllt. Es scheint vieles dem zu widersprechen, entrüstet werfen sich vielleicht manche Hinweise auf, wie vieles von ihm übernommen sei; es wird manchmal gar prunkhaft gebrucknert; Einflüsse, gar Ausbau seiner Eigenarten wollen gehört sein — schon ist ja die Historik, voreilig im Nachhumpeln, wieder daran, Ernte unter den „Zusammenhängen" zu halten [1]. Und die da meinen, von Bruckner weg öffne es sich gegen ein Chaos hin, die irren: Bruckner hat sich verschlossen und das viele Chaotische, was ihm folgte, geht eben gar nicht von ihm aus.

Gewiß wird auch niemand behaupten, ein Großer müsse nunmehr unbedingt von Bruckner beeinflußt sein; das hieße Bruckner selbst als einen Eigenen verkennen. Auch wäre es dogmatische Bruckner-Verehrung, zu behaupten, der Zusammenhang mit ihm sei schon an sich ein Wertmaßstab für neue Regungen in der Musik; daß aber diese Wirrnis in der Generation nach Bruckner in Breite herrscht, ist aus dem Zusammenhang zwischen ihm und seiner geschichtlichen Umwelt nicht belanglos. Es bleibt immer etwas Ungelöstes, wenn ein großes Ereignis von der nachfolgenden Generation nicht aufgenommen wurde; wird daher das neueste Schaffen vielfach als krankhaft bezeichnet, so ist Hauptkrankheit der Moderne eine Hauptschuld: sich mit Bruckner zu wenig, oder, was noch schlimmer ist, viel zu äußerlich auseinandergesetzt zu haben. Bruckners Geist muß ja nicht Bruckners Nachahmung sein, nicht Epigonentum bedeuten. Heute steht es so, daß er den Modernen zu wenig modern, den Alten zu wenig klassisch ist, und die Dummheit auf beiden Seiten hält sich die Wage. Nicht übel ist es, noch extremere Zu-

[1] Schon von besserem pädagogischen Urteil her sollte man auch wissen, daß musikalische Empfindsamkeit nicht immer Ausdruck von Kraft, sondern fast noch häufiger einer Schwäche und irgend einer innern Haltlosigkeit ist. Es scheint, daß im Entschwinden des richtigen Gefühls hiefür ein Mitanlaß zur Begriffsaufstellung des Expressionismus lag.

[1] Immerhin blieb trotz allerhand solcher Anlehnungen das eine wenigstens Bruckner bisher erspart: das Schicksal Wagners, dessen erhabener Stil durch Mode gewordene schlechte Nachahmungen Unzähligen verleidet ward, die durch sie nicht mehr zum reinen Urgrund durchblicken können.



Anton Bruckners Geburtshaus in Ansfelden

spitzungen einander gegenüberzuhalten: flott stellt sich ein Teil der Moderne auf den Standpunkt, alles Bisherige sei von Gesetzen „gehemmt", daher unvollkommen gewesen — jedes Zeitalter neigt dazu, sich für gescheiter als die übrigen, wohlgemerkt auch als die kommenden zu halten — und bei ihr fange die Musik überhaupt an; die Klassizistik stellt sich vielfach auf das Dogma, mit dem Klassizismus habe die Kunst aufgehört. Das sind die Geistesverfassungen, zwischen denen sich ein Zeitalter mit Wagner und Bruckner auswölbt.

An seinem Anfang wußte das 19. Jahrhundert noch, wo es stand: bei Beethoven; an seinem Ende nicht mehr. Durchdringend ist auch der Gegensatz, den das Geschichtsbild in der Auswirkung Beethovens und Bruckners auf die nachfolgende Zeit aufweist: Beethoven öffnete sich förmlich gegen das ganze Jahrhundert, von Anfang an ging, was ihm folgte, von ihm aus oder setzte sich mit ihm zuweilen bis zu gewaltsamen Umbiegungen auseinander; daß Bruckner zumindest über die erste Generation hinaussprach, ist sicher, er erscheint ihr ferner als er es, obwohl noch weniger gekannt, seiner Zeit war, denn die Entwicklung knüpfte gerade an die ihm abseitigen Bewegungen. Es ist klar, daß weder dies noch jenes an sich einen Überwert des einen oder des andern der beiden Großen bedeuten würde; dieser Gegensatz liegt an grundverschiedener Art. Beethoven sprach zu den Menschen unmittelbar, wie seine ganze Kunstart vom bodenständigen und sinnlichen Erlebnis ans Übersinnliche hinausdringt; Bruckner kommt wie die älteren Meister der Kirchenkunst wieder von ganz anderem Ausgang her. Zudem bliebe auch nicht zu vergessen, daß auch die Anknüpfung an Beethoven sogar mit Vorliebe von Beethovens Gefahren ausging, und das um so mehr, je näher man der heutigen Zeit kommt; wurden sie bei ihm nicht zu Schwächen, so bei den Nachahmern Schwächen bis zu gröbstem Unfug.

Mag auch sein, daß die ganze Spannung nur dem krankhaften Druck einer Hemmung entspricht, die echten, positiven Ereignissen in ihrer Unruhe vorangeht; aber auf die Teilfrage um Bruckners Nachwirken kann die Antwort nur sehr negativ lauten. Das Bild der ganzen Wirrnis um ihn schließt sich mit dem einzigen großen Grundmotiv: vorbei. Vorbei gesehen, gedeutet und gefühlt, vorbei gewiesen und im Wege des lebendigen Schaffens an ihm vorbeigestrichen.

Chromatik und Tonalität / Von A. Halm

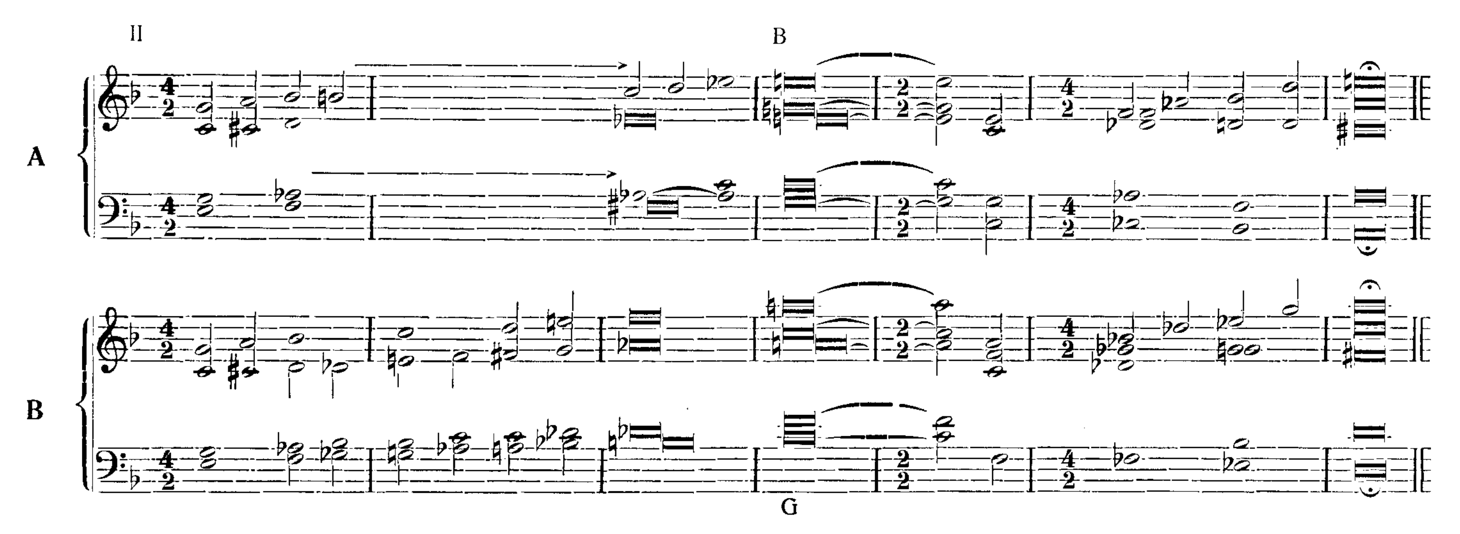
Ein Musiker, als er mit mir den Klavierauszug der dritten Symphonie[1] von Bruckner zu 4 Händen spielte, nahm Anstoß daran, daß die Schlüsse des *Scherzos* gar nicht richtig kadenzierten. Er hatte von Bruckner noch wenig Kenntnis, war aber oder fühlte sich sonst auf dem laufenden und auf der Höhe der Zeit; hatte schon — es war zu Anfang unseres Jahrhunderts — über (und für) Richard Strauß, Gustav Mahler geschrieben.

Daß hier keine normale Kadenz vorliegt, ist klar; desgleichen, daß das A dur des ersten, das D dur des zweiten Schlusses nicht völlig tonika-artig wirkt. Solchem begegnen wir übrigens häufig bei den Durschlüssen eines Mollstückes, z. B. bei großen Fugen von Bach, wo die letzte Tonika etwas von Dominantfärbung annimmt, und zwar dank einer Coda, die, nach der eigentlich abschließenden tonalen Kadenz, sich stark zur Unterdominant neigt, wodurch eben der letzten Durtonika etwas von ihrer Festigkeit, sozusagen Bodenständigkeit entzogen, oder der Blick vom Zentrum ein wenig abgelenkt, halb und halb wieder ins Weite geleitet wird. Läßt man sich diese Wirkung gern gefallen (ich empfand sie früher manchmal etwas beunruhigend), so darf man gewiß auch diese selbe Wirkung hier bei Bruckner gelten lassen und gerade hier hat sie mich stets und von Anfang an unmittelbar überzeugt, wenn mir auch die eigentümlichen Mittel, durch die sie zustande kommt, auffielen); ja sie darf hier erst recht gelten. Und zwar im Allgemeinen, weil sie dem ganzen Bild des Scherzos ansteht; und im Besonderen in Hinsicht auf die harmonische Struktur. Dem A dur des ersten Schlusses, das mit einem plötzlichen Ruck vom B dur-Akkord her erscheint, folgt das wirkliche B dur, mit dem die Durchführung beginnt; dieser vorläufige Schluß hat gar nicht die Pflicht, tonal als völlig eindeutig zu überzeugen. Eher könnte man das von dem letzten und endgültigen Schluß erwarten, den Bruckner an der letzt entscheidenden Stelle in der gleichen Weise herbeiführt, so daß das abschließende D dur gleichfalls nicht auf absoluten Tonikawert Anspruch erheben darf. Den leisen, aber merklichen Antrieb, der so in ihm liegt, spürt und verwertet Bruckners tonale Genialität: das dem Scherzo folgende Finale beginnt mit scheinbarem Es dur, s. Beisp. I. Dieses Es dur nun folgt mit derselben Logik aus dem im Ruck vom Es dur-Akkord her gewonnenen D dur des letzten Scherzo-Schlusses, wie aus dem ersten, vorläufigen Schluß (im A dur, das vom B dur-Akkord her kam) das B dur der Durchführung gefolgt war. Nicht genug mit dieser Beziehung: dem ersten thematischen Akt des Finales geht eine geheimnisvolle Dominant voraus, also ein scheinbares B dur, getragen von der vorhergesandten Begleitfigur (Beisp. I a), als ein tonales Reflexlicht des wirklichen B dur zu Anfang der Durchführung im Scherzo!

[1] Der Buchstabe J ist in der Partitur vergessen; er soll im 13. Takt nach H stehen.



Gehen wir nun auf das Einzelne der harmonischen Entwicklungen ein, die zu den Schlüssen führen, und die freilich einer andern Welt als jene oben erwähnten Fugenschlüsse angehören. Das Beispiel II soll einem



Vergleichen der beiden Wege dienen. Die 4taktige Periode habe ich dabei als einen $^4/_2$-Takt notiert, so daß jeder Halben des Beispiels ein ganzer Takt des Scherzos (also der Wert einer punktierten Halben) entspricht. Der Ausgangspunkt beider Entwicklungen ist der gleiche: unmittelbar vor den beiden Modulationenreihen steht der verminderte Septakkord dis, a, c, fis; auf das Vorhergehende werden wir noch zu sprechen kommen.

Das hauptsächliche Problem, die zur Schlußwirkung verwertete bezw. gezwungene Akkordfolge B dur—A dur im ersten, Es dur — D dur im zweiten Fall wäre gar kein Problem, wenn ja der erste der beiden Akkorde in der Art des neapolitanischen Sextakkords, d. h. als Vorläufer einer richtigen Oberdominant gebraucht wäre; es besteht also nur eben in dem Fehlen der Oberdominant — ist also im Grund kein so sehr neues mehr — denn die Erfindung der Plagalschlüsse wurde, dünkt es mich, schon vor längerer Zeit gemacht. Erlauben wir uns ein kleines chromatisches Manöver, oder vielmehr befreien wir das verborgene diatonische Geschehen aus den chromatischen Schleiern, so bekommen wir für den Schluß der zweiten Entwicklung die ebenso schöne als



anerkannte Kadenzierung, wie sie Beisp. III, oder, noch einfacher, III a wiedergibt. Ja: sind es nur Schleier, in die Bruckner ein im Grund gut bürgerliches oder gut kirchliches Formgeschehen hüllte? Wollte er nur dem Hergebrachten ausweichen? Nun: wenn er nur in der Absicht auf Neues eine neue wirkliche Funktion erfand: wäre es nicht auch darum schon etwas Gutes? Doch es verhält sich anders; Bruckners Meisterschaft erweist sich auch hier, indem er mit *einem* Mittel mehr als eine Absicht erreicht, mehr als ein Erfordernis erfüllt; das Ungewöhnliche kommt nur als Folge innerer Notwendigkeiten, wie ein Geschenk gnädigen Schicksals, hinzu! Die erwähnte Akkordfolge, z. B. Es — D (die es Bruckner überhaupt angetan hat) können wir technisch bezeichnen als (♭ II =) IV—I; in der D dur-Kadenz wäre nämlich der Akkord der II. Stufe als Vertreter des ihm parallelen Unterdominantakkords anzusehen, der Es dur-Akkord bildete also dessen chromatisierten Ersatz. Jedoch gab Bruckner eben nicht nur seiner Neigung nach, brachte nicht bloß an, was er gerne sagte.

Das D dur des zweiten Schlusses behandelten wir bisher als gleichwertig mit dem A dur des ersten Schlusses. Ich halte es aber für einen richtigen Eindruck, nicht für bloße Autosuggestion, wenn wir den D dur-Schluß als den tonal kräftigeren empfinden. Dabei wirkt manches zusammen: die an sich überlegene Haupttonart (dies aber doch nur, wenn sie als solche schon vorher behandelt wurde und also erwartet wird); die glänzendere Höhe; endlich aber und zutiefst geheime Beziehungsströme. Die Schritte des in Beisp. II B gezeichneten Akkordgangs, soweit er sich von dem ersten (Beisp. II A) unterscheidet, wage ich nicht als ursächlich mitzuzählen. Zwar können sie als die energischeren gelten, doch bringt andererseits der längere Weg der Modulationen Gefahr, was sich ungefähr ausgleichen mag. Dagegen bildet eben der gemeinsame Anfang beider Wege ein ernstliches Moment. Die zwei ersten Akkorde als von größerem Gewicht und von größerer Anziehungskraft gegenüber den

ihnen folgenden zu sehen, ist unsere nächste Aufgabe. Bei ihrem Auftreten war das Modulieren noch nicht in Fluß gekommen, der Modulationstrieb eben erst angeregt worden; die äußere Bewegung sammelt sich unter ihnen zu einheitlicher Richtung, nachdem sie im Takt vorher ausgesetzt hatte. Da Schalks Klavierauszug zu zwei Händen das nicht genügend deutlich macht, gebe ich in Beisp. V einen vereinfachten Partiturauszug. (Es ist das also die Ausführung der in Beisp. IV gegebenen Skizze; die beiden ersten Takte von V samt



Repetition entsprechen dem ersten Takt von IV; die Takte 5 bis 8 von V dem zweiten Takt von IV; an das Ende des Beispiels IV schließt sich die Modulationenreihe A oder B des Beispiels II, dessen drei erste Halben den Takten 9—11 des Beisp. V entsprechen.) Im 8. Takt des Beispiels V schweigen die Trompeten, die vorher mit ihrer flatternden Dreiklangsfigur die von den Geigen offen gelassenen Lücken der Achtelbewegung ausfüllten. Das zweite und wichtigere Moment der Stockung liegt darin, daß die Akkordfolge aussetzt (was in der 2. Hälfte des 2. Takts des Beispiels IV deutlicher zum Ausdruck kommt): der Akkord dis a c fis wirkt nämlich gegenüber seinem Vorgänger dis a c f mehr nur wie eine Veränderung. Wir brauchen uns nicht zu entscheiden, ob wir ihn als Auflösung und den Vorgänger als Vorhalt, oder ob wir umgekehrt das fis als Spannung bezw. Durchgangs- und chromatischen Leitton auffassen wollen; den Doppelsinn erkennen wir um so eher an, als wir hier die Quelle der folgenden tonal freien chromatischen Modulationen [1] sehen. (Wollten wir auch die erste Akkordfolge des Beispiels IV als Vorhalt und Auflösung auffassen, so bliebe der Unterschied, auch bloß graduell gesehen, doch als von wesentlicher Wirkung bestehen.)

Es ist hier alles wichtig; lassen wir es uns nicht verdrießen, das Einzelne zu betrachten; gilt es doch zu verstehen, wie in diesem äußerlich oft robusten Stück der Zuhörer ganz ohne Gewaltsamkeit der Effekte, vielmehr in zartester Weise, durch sorgfältiges Sammeln kleiner Züge, die in eine und dieselbe Richtung deuten, geführt wird. In dem Klavierauszug [2] steigt das erste Mal der Baß, der bei der Stockung allein noch die Achtelbewegung fortsetzt, im Akkord aufwärts (Dis Fis A dis aufs 2. und 3. Viertel, S. 32, vorletzte Zeile, letzter Takt). Auch so wird die Stockung schon kenntlich, denn fürs erste hatte der Baß vorher keine Achtel, fürs zweite bleibt gerade das gewichtigste erste Viertel ungeteilt. In der Parallelstelle (S. 35, 2. Zeile, 1. Takt) hat er die langsame Trillerfigur, wie sie im 8. Takt des Beispiels V steht. In der Partitur



lauten beide Stellen gleich, und zwar so, wie in Beisp. V Das ist denn auch die bessere Lösung. Derartige kleine Veränderungen in sonst gleichem Zusammenhang, wo sie nicht eine begründete Ursache und Folge haben, wirken ohnehin leicht kleinlich; so als ob der Autor sich nicht recht hätte entscheiden können und deshalb eben das einemal diese, das anderemal jene Form nähme. Die von Bruckner in der Fassung des Klavierauszugs [1] (wenn nicht dort eine Ungenauigkeit vorliegt) für das erste Mal genommene Baßfigur hat den Nachteil, daß sie, an die vorherigen Figuren der Trompete erinnernd, noch etwas von dem Eindruck alternierender Achtel wachhält — dies

[1] Damit meine ich gerade nicht „Übergänge", sondern das Spiel mit Tonarten, das Miteinanderspielen der Tonarten.

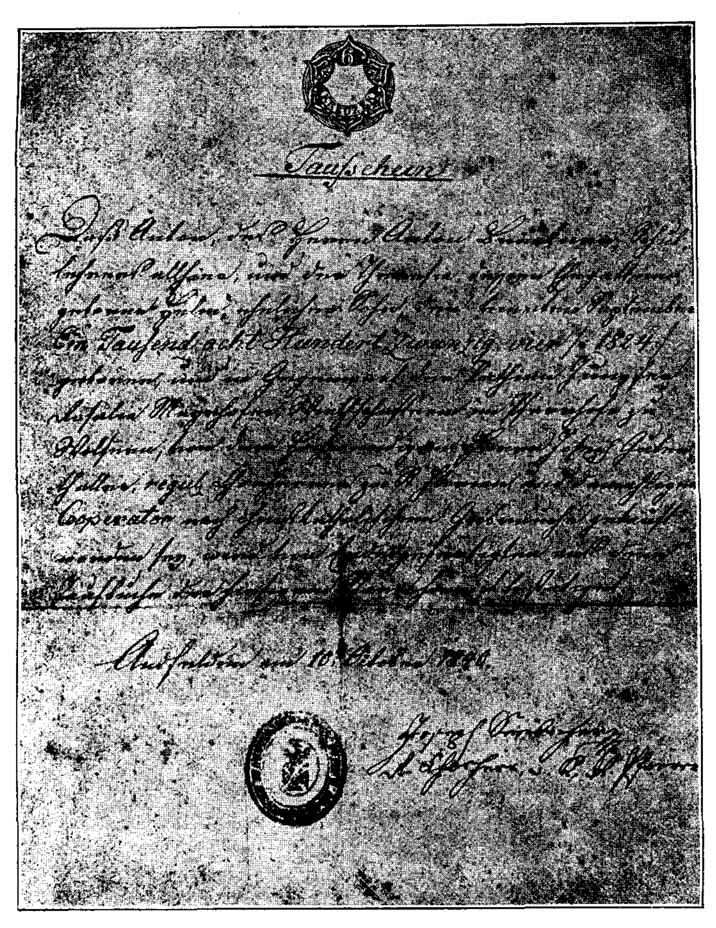
[2] Ich nenne hier immer den zu zwei Händen von Josef Schalk.

[1] Der Klavierauszug folgt im Finale der späteren, in den ersten 3 Sätzen einer früheren Fassung. Was ich hier und im weiteren über die Unterschiede zu sagen habe, möge zu näherem Untersuchen locken. In den ersten Sätzen begegnen wir noch tiefer greifenden Verbesserungen.

zum Schaden der Zäsur. Die Trillerfigur dagegen betont erst recht das Stehenbleiben des Basses und des Akkords; sie gibt zugleich den dynamischen Wert einer Ladung, der dem folgenden Treiben dient, einer Ungeduld, die der Baß bei der Hemmung empfindet. Viel wirksamer hierdurch das, nach dem gegebenen Vorbild, schon im 8. Takt in Beisp. V erwartete, jetzt im 9. Takt gewährte e des Basses; viel überzeugender sein metrisches Pulsieren, das die befreite Bewegung begleitet! Die Geigen, die diese jetzt beibehalten, ohne sich wieder unterbrechen zu lassen, tragen ihre Figur nunmehr anders vor: die ersten beiden Achtel jedes Takts bindend, geben sie ihr größere Elastizität, und das besonders im Verein mit dem piano (das ein neues Anheben so schön zum Ausdruck bringt!); die Figur wird jetzt leichter, beschwingt, überlegen spielend. Diesen Unterschied verwischt der erwähnte Klavierauszug, da er die Bindung schon vorher anschreibt (nämlich schon zu Anfang der in Beisp. V wiedergegebenen Stelle). Ich wüßte gern, ob Bruckner ihn ebenfalls in der ersten Fassung verwischte, oder ob Schalk ihn unbeachtet ließ.

Die neue Phase nun, dermaßen als solche gekennzeichnet, verleiht auch den sie eröffnenden Harmonien größere Kraft, so daß sie eben nicht nur Durchgänge sind, wie ihre Nachfolger. Von den beiden aber ist wieder die zweite die wichtigere, als die eindeutige Dominant der Haupttonart: dies eine der tieferen Ursachen der kräftigeren Wirkung des zweiten Schlusses. Die andere liegt darin, daß dessen Akkordfolge Es—D schon vorher da war, und zwar an so entscheidender Stelle, daß ihr Eindruck, auch wenn ihn das dazwischen liegende Geschehen ausschalten mag, doch wieder einschaltbar bleibt: nämlich im 27. und 28. Takt, zu Beginn des ersten Nachsatzes (es ist dies der Anfang des Beisp. V bezw. IV). Zu der formalen Auszeichnung kommt eine harmonische hinzu: im 27. Takt tritt zum erstenmal eine chromatische Erscheinung im Sinn eines alterierten Akkords auf; bis dahin war alles reinstes, normalstes d moll ohne jede fremde Beimischung, denn die scheinbare Chromatik des Baß-Aufstiegs hat nur melodischen Sinn, und sie beschränkt sich durchaus auf den Bestand der melodischen Molltonleiter. Das sind zwei Momente, die wohl schon ausreichten. Spannen wir aber wieder den Blick über die engeren Grenzen hinaus. Das d moll des Scherzos weht erstlich mit seiner Dominant, stürmt dann mit seiner Tonika in eine Luft hinein, die ganz voll von Es dur war. Diese Tonart spielt im ersten Satz keine Rolle, wie auch umgekehrt dessen d moll im zweiten Satz keinen Einfluß ausübt. Im dritten Satz dagegen setzen sich diese beiden Tonarten bezw. Klänge in intensive Beziehung (ein wichtig genommener Klang ist noch keine Tonart, gewiß; aber er kann etwas wie die Projektion der Tonart sein, und den Es dur-Klang sahen wir eben mit Fleiß so behandelt, daß dem tonalen Glanz, der an dieser Stelle noch von außen her auf ihn fällt, ein innerhalb der Grenze erzeugtes zweifaches Licht sich zugesellt. Wie sehr Bruckner auf diese seine Kraft vertraut, und nicht minder, wie verantwortlich sich der Meister seinem Tun gegenüber fühlt, bemerken wir nachher wieder im Anfang des Finales, der sich ganz deutlich auf diese Stelle im Scherzo bezieht. Der Akkord cis es g b für den Systematiker ein alterierter Septakkord („doppelt verminderter Dreiklang mit verminderter Sept"), eigentlich zu g moll gehörend und dort in der Hauptsache von Unterdominantcharakter mit ausgesprochener Tendenz in die Oberdominant, wird dort (s. Beisp. IV u. V) nach d moll geführt, etwas auffallend, aber überzeugend, da d moll das Bewußtsein beherrscht [1]. Im Finale fehlt diese Gunst der Umstände; hier ging dem Es dur der B-Akkord als Dominant voraus, wodurch es ernster wurde. Dem entsprechend tritt der Es dur-Dreiklang hier zuerst in strahlender Reinheit auf, und erst im folgenden Takt kommen die Bässe mit ihrem cis hinzu. Darauf folgt nun der, wie gesagt, näherliegende D dur-Akkord, der sich dann erst in den d moll-Akkord umwandelt: dies in rückläufiger Bewegung, insofern der D dur-Akkord des Scherzoschlusses, der hier noch, wenn auch im Hintergrund des Bewußtseins und leise nachklingt, einem d moll-Stück angehört und also einen verwandelten Mollschluß bedeutete. Somit ist dieser D dur-Akkord im Finale (3. Takt des Beispiels I) wieder das gemeinsame Resultat verschiedener Kräfte; überdies weist er, da er zuerst im Finale die Tonika repräsentiert, auf dessen letzten Durschluß hin Das so einflußreiche Es dur wird nun hiemit auch verabschiedet; es hat in dem ganzen Finale fortan nichts mehr zu sagen, und Bruckner bietet, wie wir sahen und noch weiter sehen werden, alles auf, um das Problem Es — D bezw. Es — d eben an dieser kritischen Stelle, d. i. eben gleich zu Anfang des Finales, endgültig zu lösen und zur Ruhe zu bringen — um so schöner das, als es im ersten Satz auch nicht zur Erörterung gestanden hatte. Die Wiederkehr dieser Stelle vermeidet also das Problem mit allem Fleiß (Partit. bei W. Kl.A. S. 52, bei „Lebhaft"). Den Es dur-Akkord ersetzt da ein Unisono-Es; dem früher folgenden Akkord cis es g b ist der Leitton g entzogen, und der etwa nach dem ersten Vorbild zu erwartende, aber freilich auf diese Weise eben nicht mehr ernstlich erwartete D-Akkord kommt gar nicht erst zum Erklingen, sondern wird von der hier mächtig angeschwollenen Flut überwallt (auch in diesen Dingen zeigt der Klavierauszug Mängel, die ich freilich, ohne die Partitur zu kennen, nicht bemerkt hätte): er bringt den vollständigen Es dur-Akkord; er läßt das Anfangsthema des ersten Satzes weg, das die

[1] Noch besser übrigens in der Partitur-Fassung, wo der Akkord erst aufs zweite Viertel einsetzt und das erste Viertel Unisono d hat, wogegen im Klavierauszug der ganze Akkord gleich auf Eins kommt.


Taufschein

Taufschein Anton Bruckners
(Phot. E. Fürböck, Linz)

Klarinetten vortragen — und damit fehlt ein Ausblick auf den letzten Schluß, den dieses Thema, weiter geführt, beherrschen wird, wogegen es an unserer Stelle erst bescheiden mit dem ihm rhythmisch gleichen Hauptthema des Finales rivalisiert, gleichsam daran mahnend, daß es in dessen Hintergrund oder Unterbewußtsein schlummert. Es hatte schon vorher (Partit. bei S, Kl.A. S. 49, zweitletzte Zeile) einen vorläufigen Schluß oder vielmehr Halbschluß auf G beherrscht; nach diesem ist es gerade besonders wichtig, daß es mit dem Hauptthema des Finales zusammen erscheint, das es zuletzt wieder in sich aufnehmen wird. Seine Gestalt ist hier, an unserer Stelle, noch gebrochen:



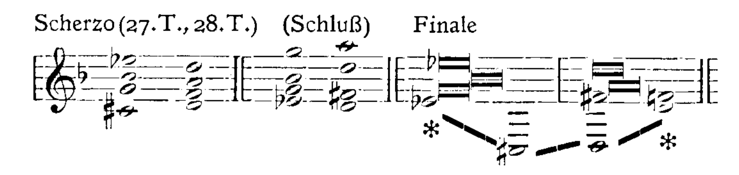
Dies weniger durch das Hauptthema des Finale selbst (das sie aber gleichfalls, nur anders, brechen bezw. auseinanderzerren müßte, in es b d), als vielmehr durch den Strom des Geschehens, in dem der dem Vorbild nach fällige D dur-Akkord durch einen Sekundakkord auf d verdrängt wird (d e h; der Auszug bringt gis dazu). Ja, wie steht es denn nun? Der Auszug vermerkt ausdrücklich das Finale als „nach der zweiten Bearbeitung" behandelt! Liegt der Partitur eine dritte Bearbeitung zugrund, oder beruhen diese Differenzen auf Unachtsamkeit oder Willkür des Verfassers?

Das Bild stellt sich im großen so dar: Erster Satz d moll ohne Beziehung zu Es dur; zweiter Satz Es dur ohne Beziehung zu d moll — außer eben insofern, als der zweite Satz dem ersten folgt — also Gegenüberstellung. Im dritten Satz setzen sich die beiden Klänge Es dur und d moll, letzteres zum Schluß durch D dur vertreten, auseinander, so zwar, daß der erstere in den Bestand der d moll-Tonart aufgenommen und ihr untergeordnet wird, während vorher beide als Tonika ebenbürtig, und in zwei Sätzen auseinandergelegt waren. Im Finale endlich wird der Prozeß der Ein- und Unterordnung des Es dur-Klangs vollends zu Ende gebracht und diese Frage endgültig entschieden; von da an hat auch das Es dur ausgespielt — nur ein vorübergehendes Wiederauftauchen ist ihm beschieden, aber ohne daß es in den Bannkreis von d moll tritt: nämlich in der zweiten Zeile der in c moll beginnenden, in C dur schließenden Choralepisode (Partitur bei T, Kl.A. S. 50, 5.—8. Takt; wenn man will auch noch 9.—12. Takt). Es ist aber kein eigentlich tonales Es dur, sondern nur scheinbar tonale III. Stufe eines c moll, das sich nach C dur und f moll neigt. Unter dem Eindruck dieses größeren können wir erst das kleinere Bild im Scherzo, von dem wir ausgingen, völlig würdigen. Der Akkord cis es g b tritt hier eben nicht als einfache alterierte Unterdominant von g moll, sondern als eine Konfliktsbildung auf: cis, Leitton nach oben, Vertreter der Oberdominant, zwängt sich dem Es dur-Akkord auf und zwar in dem Augenblick, wo dieser erscheint (s. IV, 1. Takt, bezw. V, 1.—4. Takt). Die entsprechende Finalestelle mildert und schlichtet den Konflikt: sie bringt das cis erst im Takt nachher hinzu; der hier eingeschaltete, schon erwähnte, D dur-Akkord schließt sich in gleicher Höhenlage an den Es dur-Akkord, vermeidet also den gefährlichen Sprung, mit dem im Scherzo der Es dur-Akkord in das nächsttiefere d moll setzte [1]; dafür macht der Baß jetzt, wenn man so sagen darf, Sprünge solidester Art; endlich und hauptsächlich: die gewonnene D-Tonart befestigt sich hier im Finale (wogegen die entsprechende Stelle im Scherzo gerade umgekehrt den Anlaß zu den folgenden Modulationen gab) — befestigt sich so, daß wir nachträglich auch den ganzen Anfang des Finales in d moll-Stufen umschalten.

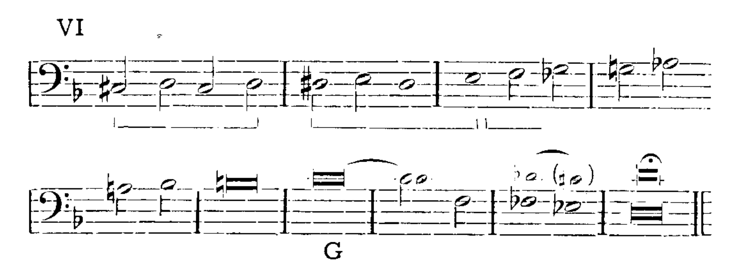
Ich sagte oben, Bruckner habe das Vertrauen auf diese Wechselwirkung der beiden entsprechenden Stellen, und tue alles Mögliche, um den Kontakt herzustellen. Man könnte einwenden: reicht hier alles Mögliche aus, um solche Fernwirkung zu erzielen? Ja, aber wer weiß denn, wie gut Bruckner gehört hat, wie gut zu hören seine Musik uns veranlaßt? Die Entfernung ist doch schließ-

[1] Beispiel V zeigt das; für Beisp. IV dagegen nahmen wir absichtlich, der Klarheit der Akkordgänge zu lieb, die gleiche Höhenlage.

lich nicht gar zu groß, zumal da der Es dur-Akkord unmittelbar vor dem letzten D dur des Scherzos, und zwar diesmal von dem cis befreit, wieder aufglänzt, den Blick sowohl an sich ziehend als auch weiterleitend, so daß er folgende Reihe wahrnimmt:



Dem in Beispiel II B aufgezeichneten Gang der Modulationen gebietet der Quartsextakkord von F dur Halt (bei G): der Parallel-Dreiklang der d moll-Tonika ruft das tonale Bewußtsein wieder wach, das bei dem zwangsläufig selbsttätigen chromatischen Aufstieg sich mehr oder weniger vergessen hatte. Solch halb bewußtloses Sichhingeben an eine bewegende Kraft, ein Sichtragenlassen, solch je nachdem wohliges oder berauschendes Erlebnis — wer wollte es tadeln, wer auch nur erst verteidigen wollen, wenn dieser Zustand nicht nur bloß vorübergehend und als Ausnahme eintritt, sondern auch mit bester Folgerichtigkeit sowohl herbeigeführt als auch wieder abgestellt wird? Vergegenwärtigen wir uns den Gang des Basses, als der wichtigsten Stimme:



Seine Logik dürfte kaum zu übertreffen sein. In dem ersten Schwanken, das noch ganz in der Diatonik geschieht, sammelt sich Kraft, kündigt sich größere Bewegung an; die rhythmische Veränderung des linear gleichen Nachbilds gibt einem Sich-besinnen, Sichentschließen Raum, und das gerade an der kritischen Stelle, wo zum erstenmal wirkliche Chromatik sich des Basses bemächtigt, genauer: wo der Baß der in der Oberstimme (durch das es) angeregten Chromatik entscheidend und bejahend antwortet, freilich indem er zugleich die Richtung umbiegt (dis statt es), um auf dem von ihm schon eingeschlagenen Weg nach oben zu beharren. Lag schon in dem Zurückgehen, bezw. in der Wiederholung des ersten Schritts, eine Hemmung, so verstärkt sich diese bei dem zweiten, gleichfalls wiederholten Schritt durch den stockenden Rhythmus. Aus ihr befreit sich der Baß — ach nein, das ist ja noch viel zu äußerlich gesehen, denn sein Aufstieg folgt ja eben notwendig aus der Hemmung. Hier nun überwiegt die Bewegung, das „Beharrungsvermögen", die Tonalität tritt zurück — bis der Baß das c erreicht, mit dem wie von selbst wieder ein tonaler Strom eingeschaltet wird. Doch nicht ganz und gar unerwartet; das tonale Bewußtsein erwacht nicht plötzlich mit jähem Ruck — wie es ja auch bei dem F dur-Akkord noch nicht ganz voll erwacht ist, und sogar noch einmal vorübergehend getrübt (im vorletzten Takt bei dem Sekundakkord auf fes), dann wieder erhellt wird (bei dem Es dur-Akkord), ehe es die Tageshelle der D dur-Tonika empfängt. — Nämlich den Takt vor G erregt das Ahnen, wenn nicht schon des F dur-Akkords, so doch eines bedeutsamen Ereignisses; nicht umsonst stockt hier der Lauf! Dem Auge bietet unsere Skizze den Anblick eines zweimaligen Aufenthalts, gleichsam zweier Marksteine, und wir bemerken nur, daß der zweite Halt künstlich, und um so betonter, verlängert erscheint. Die Wirklichkeit nun bietet so viel mehr, daß wir sie hier gesondert wiederzugeben nicht umhin können; dabei berücksichtigen wir im ganzen nur den Baß und die erste Geige:





Haupteingang des Stiftes St. Florian, wo Bruckner 10 Jahre lang wirkte



Der Stockung im 3. Takt der Skizze II B entspricht völlig die Ausführung (Takt 9—12 des Beispiels VII): 4 Takte lang schwirrt dieselbe Geigenfigur hin und her, in ihrer Höhe durch die geheimnisvolle Kraft aufgeregten Erwartens festgebannt, während der Baß seine Viertelschläge auf h wiederholt, deren Pochen an sich schon, ohne Zutun des Vortrags, mit jedem Mal größere Ungeduld äußert. Diese Stauung der harmonischen Bewegung ist gewiß alles andere als Ruhe, vielmehr letzte Gespanntheit vor einem, ob auch nicht *dem* Ziel. Zwar vorläufige, doch wirkliche harmonische Ruhe herrscht dagegen in dem F dur-Akkord, als eben einem tonal bestimmten Ziel. Aber welch ein Sturm von Bewegung durchtobt ihn und reißt ihn aus seiner Höhe herab! Und wie durch und durch empfunden ist dieser Vorgang!

Im ganzen: Die Kraft, bisher hauptsächlich von der harmonischen Bewegung in Anspruch genommen, führt in dem Augenblick, wo diese aufhört, in die Melodik. Und warum fährt der Sturm nicht etwa noch höher hinauf? warum braust er erdwärts nieder? Das Wozu beantwortet sich ja leicht: noch größere Höhe war nicht wünschenswert, viel größere nicht mehr zu erreichen. Aber der Meister darf sich mit dem Wozu, dem Bedürfnis, nicht begnügen; also warum geht es in die Tiefe? Natürlich wirkt da Schwerkraft, noch mehr wohl die Attraktion der Erinnerung an die frühere Lage, sowie an den ersten Absturz gleich nach der zum ersten Mal erreichten Tonika (19.—25. Takt des Scherzos). Dazu kommt, daß mit der wiederkehrenden Tonalität etwas wie Erdhaftigkeit, Solidität einzieht. Technisch gesehen: der tonal wichtige Akkord will die Stammlage, er zieht den Baß von dem c nach F herab; das zusammen erzeugt den Umschwung, die Gegenströmung.

Mit diesem kamen wir schon auf Einzelnes in dem Vorgang zu sprechen. Der Baß setzt mit dem erreichten c plötzlich aus, gleichsam wie atemlos, wie erschreckt von dem plötzlichen Strahl des F dur. Im selben Moment überfluten ihn die Geigen, die bisher aufwärts gedrängt wurden, mit ihrem abwärts gerichteten Willen, den sie ihm bis dahin opfern mußten, aber doch in ihrer Figur stets kundgegeben hatten; zugleich ändern sie diese Figur wesentlich: der Wille zur Tiefe hinab setzt sich wie mit schnellstem Entschluß und mit größter Geistesgegenwart durch, wobei er jedoch dem Baß nicht widerstrebt, sondern nur eben zuvorkommt. Das ist wahrlich in hohem und edlem Sinn dramatische Musik! Der Wille ist jetzt einheitlich geworden, das Orchester zum Unisono reif. Eine Vorstufe zu diesem bildete ja der ungefähr parallele Gang des Basses und der Oberstimme, doch verhüllte er nicht einen inneren Widerstreit. Nunmehr innerlich berechtigt, tritt das Unisono doch nicht sogleich wörtlich, sondern vorerst einmal grundsätzlich ein, und zwar im zweiten bezw. dritten Viertel des 13. Takts von VII, gleich nach Buchst. G. Dann, im 3. Takt nach G, entsteht, wiederum allmählich, die wörtliche Übereinstimmung des Basses mit den höheren Streichern. Mit dem frei einsetzenden hohen f des dritten Viertels bei G also gibt sich der Baß als besondere Stimme bis auf weiteres preis, läßt sich in die herab-

stürzende Masse aufnehmen; vom 15. bis 18. Takt des Beispiels (dem dritten nach G) vollständig von den Geigen beeinflußt, gewinnt er im 19. Takt seinen Eigencharakter wieder. Auch das Problem dieser Loslösung behandelt Bruckner so sinnvoll als glücklich, indem er es mit dem der wieder zu gewinnenden Hemmung der Niederfahrt verbindet. An dieser hatten die meisten Bläser teilgenommen, sich aber dabei im nur grundsätzlichen Unisono zurückgehalten, da sie den ungebrochenen Tonleitergang abwärts ausführten; doch hatten einige von ihnen gleich zu Anfang des Unisono den Ton a festgehalten, andere wurden von diesem Ton festgehalten, als sie in ihn einmündeten, zuletzt erliegen auch die ersten Geigen dem Zwang dieses Tons, den die drei Trompeten herrisch in Oktaven schmettern (schon 3 Takte vorher hatte die erste Trompete begonnen, ihr a in Vierteln zu rufen); dieser Ton a, wohlgemerkt die Dominant der Haupttonart, als solche den tonalen Wert des F dur-Akkords immer deutlicher unterstreichend, sprengt also schließlich das Unisono; wie er es auch eingeleitet hatte (denn die Abfahrt hatte ja mit a begonnen), so bildete er das erste Moment der Hemmung, dann, anwachsend, den Keil, der die Masse wieder auseinandertrieb! Bei aller Freude an der freieren Behandlung der Blechbläser: hier könnte man fast wünschen, auf die Instrumentation der Klassiker eingestellt zu sein, die den Hörnern und Trompeten in der Hauptsache Dominant- oder Tonikatöne zu blasen geben; unsere Aufmerksamkeit auf das a hätte dann noch etwas mehr Richtung. Immerhin fällt es auch so schon auf, daß die Bläser keinen der Haupttöne des Akkords, Grundton und Quint, festhalten; um so mehr, als die Trompeten es zuerst offenbar mit F versuchen, aber bald (doch nicht gleichzeitig) von ihm abgedrängt werden. Wollte ich mir ein Retouchieren erlauben, so ließe ich als Dirigent die Pauke im 6. Takt nach G einen leisen Wirbel, oder im 5. und 6. Takt einen zart anwachsenden Wirbel auf der Dominant schlagen: der *fff* Einsatz auf d an sich gewänne dadurch wohl eher noch als daß er verlöre, und auf alle Fälle gewänne der tonale Sinn des festgehaltenen a, gleichwie der des d. Und zwar bevorzugte ich klein a vor A, wenn eine dritte (kleine) Pauke hiefür vorhanden, In diesem Fall brächte ich sogar das a schon bei G selbst voraus, hier aber nicht gewirbelt, sondern als kurzen leisen, trockenen Schlag, als etwas wie einen sehr diskreten Schreckschuß. Übrigens ist besagter Ton a zweideutig, er steht immerhin als Leitton im F-Akkord und geht demgemäß nach b, und zwar mittelbar im 1. Horn, unmittelbar in den meisten, und jedenfalls in allen Ober-Stimmen; dies jedoch unbeschadet seiner Dominantbedeutung, mit welcher ja zunächst nur der erste Blitz der tonalen Sonne wieder durch das Gewölke der Modulationen bricht. Auch das b hat doppelten Sinn. Im Akkord steht es als große Terz; der Akkord selbst aber (ges b des fes in dritter Umkehrung) gibt sich deutlich als Durchgangsklang, sein b wirkt somit zugleich als Dominant zu dem ihm folgenden Es dur-Akkord, und es geht denn auch in den Oberstimmen im Quartschritt nach es hinauf, während es im 1. Horn stehen bleibt, um die Quint des Es-Akkords zu bilden. Fügen wir, als zu einer Reihe, diesem Schritt von a nach b noch den endlichen Fall des Basses von es nach d an, so haben wir die Tonfolge a b es d, das ist zweimaliges Verhältnis von Oberdominant zu Tonika, so zwar, daß in das primäre, tonale sich ein sekundäres nicht tonales hineindrängt, so wie ein Nebensatz in einen Hauptsatz. Ein sekundäres, sage ich, durchaus aber nicht zufälliges: die tonale Betontheit des Es dur haben wir schon erkannt, nämlich sowohl seine Bedeutung als Stufe in d moll, als auch sein tonikales Unterbewußtsein. Daß der Baß sich im 7. Takt nach G (dem 19. des Beispiels VII) wieder auf sich selbst besinnt, geschieht einesteils und zunächst wie von selbst, da er ja mit zunehmend tieferer Lage sich seiner Baßnatur bewußter werden mußte; doch kommt das nur einem inneren Sinne zu Hilfe. Mit dem Fes erinnert sich der Baß seiner kürzlichen Vergangenheit, nämlich an das e, von dem aus er nach dem anfänglichen Schwanken den ungebrochenen chromatischen Aufstieg erzwungen, und auf dem er, ehe er diesen unternahm, verweilt hatte. Jetzt zu fes geworden, zieht ihn dieser Ton noch weiter auf der früher durchmessenen Bahn zurück, ins es herab (diesen Ton hatte er damals von den Geigen übernommen, aber seinem damaligen Willen gemäß als dis behandelt); endlich nach d zurück als in die Heimat. So vereinigt sich die lineare Tendenz des Basses hier, vor und zu der letzten tonalen Entscheidung, mit der Tendenz der Harmonie, die gleichfalls wieder dem Tor zustrebt, durch das sie gegangen war, in die Welt der Modulationen hinaus. Diese Einheit von Baß als Harmonieträger und Baß als Linie ergibt für diesen Kadenz-Ersatz einen Wert, den die normale Kadenz nicht schafft, da in ihrem doppelten Quintfall zwar die Tonika wieder vom Baß erreicht wird, aber ohne daß ein Tongang hin und zurück liefe. Wir sagten zu Anfang, daß der Ersatz das nicht ganz erreiche (und er soll das ja auch nicht), an dessen Stelle er tritt; wir sehen nunmehr, daß er in einer Hinsicht dieses sogar übertrifft; der, der Kadenz wesentliche Gegensatz der Zentrifugalkraft und Zentripetalkraft kommt hier in zweifacher Art zum Austrag. Auch sehen wir jetzt, worin die Überlegenheit der zweiten Reihe gegenüber der ersten (B gegenüber A in Beispiel II) beruht. Man könnte zur Erklärung noch hinzunehmen, daß der erste Akkord von II B (wir wiesen schon darauf hin, daß er nicht nur Vorhalt zu seinem Nachfolger, sondern eben auch ein C dur-Akkord ist) als Oberdominant zu dem F dur-Akkord, dem bestbetonten der Reihe; daß sodann deren zweiter Akkord, unzweifelhafte, eindeutige

tonale Oberdominant, zu dem letzten Tonikaschluß hinzeigt. Die bevorzugte Stellung der Akkorde läßt sich nicht bestreiten; daß sie sich dem Gedächtnis einprägen, wofern man nur diese ihre Auszeichnung spürt, ist klar; daß Bruckner sie umsonst auszeichnete, darf niemand annehmen, der sich nicht großer Leichtfertigkeit schuldig machen will. Wenn unser Gedächtnis ihren Eindruck über die Modulationen hinüber nicht bewahren kann, so sagt das doch nichts über Bruckners Tun, sondern holt etwas über unser Gedächtnis aus. Sollte es uns denn so schwer fallen, zu glauben, Bruckner habe besser gehört als wir? Die Tatsache der Dominanten besteht, die der Dominantwirkung bestand wahrscheinlichst für den Meister, und besteht für jeden, der sein Hören durch solche Musik und ihre Erkenntnis zu steigern vermag. Wir zeichnen diese Beziehung auf, wobei wir die dazwischen liegenden Harmonien, die wir zwar zu hören, aber zugleich, und das im wörtlichsten Sinn, zu *überhören* haben, nicht notieren, sondern nur ihren räumlichen Wert, um dem Rhythmus der Entfernungen gerecht zu werden, in Pausen zusammenfassen:

Stufen:
(♭VII =) V zu III V zu I III I
(F) (D)

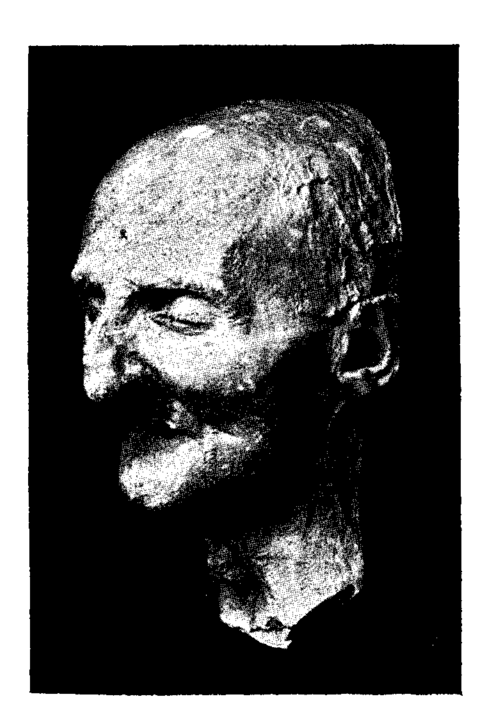
Die Reihe II B birgt demnach, außer dem rückläufigen, einen geradeaus bis zum Ende verlaufenden Hauptstrom, und auch der Nebenstrom, der dem C-Akkord entspringt, läuft durch das Sammelbecken des F dur hindurch, um sich mit jenem zu vereinigen. Denn so wie seine Quelle von Anfang an einen Teil ihrer Kraft in ihre Nachbarquelle, die der Tonika, ergießt und diese verstärkt, so fließt auch ihr (längerer) Lauf in demselben Stromgebiet, den das F dur-Becken zugehört.

In der Reihe A sind diese Beziehungen schwächer. Der erste Akkord weist auf den sammelnden Akkord bei B hin, doch als auf seine Wiederholung, also ohne die kräftige Dominantwirkung; der zweite vielleicht auf den abschließenden A dur-Akkord, doch jedenfalls noch schwächer, da er mit dem g behaftet ist. Eher könnte man an den E dur-Akkord (2. Takt des Beispiels IV) als Dominant des A dur denken — doch der liegt vor der Reihe, und etwas im Schatten, zwischen zwei heller belichteten Punkten. (Schluß f.)

Anton Bruckners Wesen im Spiegel seiner Symphoniethemen

Von EMIL PETSCHNIG (Wien)

Le style c'est l'homme. Eine knapp und treffend formulierte uralte Erkenntnis, daß, wie im Benehmen, in der sprachlichen Ausdrucksweise usf. des Alltagsmenschen sich sein Charakter, seine Herkunft, seine Nationalität ausspricht, auch in den Werken unserer großen Genien diese Wesenszüge zum Vorschein kommen und ihnen den Stempel der Originalität aufdrücken, gleichviel, ob es sich um Philosophen, Dichter, Maler, Bildner oder Musiker handelt. Kein nur halbwegs geübter Blick wird je das die führenden Geister — die unabsehbare Schar der sie nur imitierenden Epigonen bleibt natürlich außer Betracht — unterscheidende Individuelle verwechseln oder auch innerhalb des Schaffens einzelner Meister die verschiedenen Entwicklungsstufen verkennen, wie solche namentlich bei Beethoven und Wagner geradezu augenspringend in Erscheinung treten. Insbesondere bei letzterem wäre es angesichts des vorhandenen, selten reichlichen biographischen wie durch die Mitwirkung des Wortes eindeutig bestimmten künstlerischen Materials für Musikpsychologen ebenso interessant, als für das Erkennen der Urzusammenhänge zwischen Musik und Triebleben und, daraus folgend, für eine Neugestaltung ihrer Ästhetik fruchtbar, einmal den Einflüssen nachzuspüren, die das Liebeserlebnis mit Mathilde Wesendonck auf seine Tonsprache bezw. auf die Art und Weise seiner Leitmotivgestaltung übte. Denn schon oberflächlichster Betrachtung drängt sich die Wahrnehmung auf, daß von „Rheingold" bis zum Nach- und Ausklang des „Parsifal" hin gewisse melodische Wendungen immer wiederkehren, oder daß Eingebungen der vorangegangenen Werke nunmehr eine beträchtliche Erweiterung und Vertiefung erlangten (vergleiche nur die erotischen Höhepunkte im „Tannhäuser" und „Tristan"!) Solche psychanalytische Untersuchungen wären heute um so nötiger, als sich Theorie wie Praxis unserer Kunst im Zeitalter der Maschine, das auch den Menschen stets mehr zu einer solchen macht, seine Sinne abstumpft, seine Organe verkümmern läßt, weiter und weiter von den naturgegebenen Grundlagen entfernt, und so eine Dekadenz schafft und begünstigt, die jeden, der sich noch Empfindung für die Schönheiten des

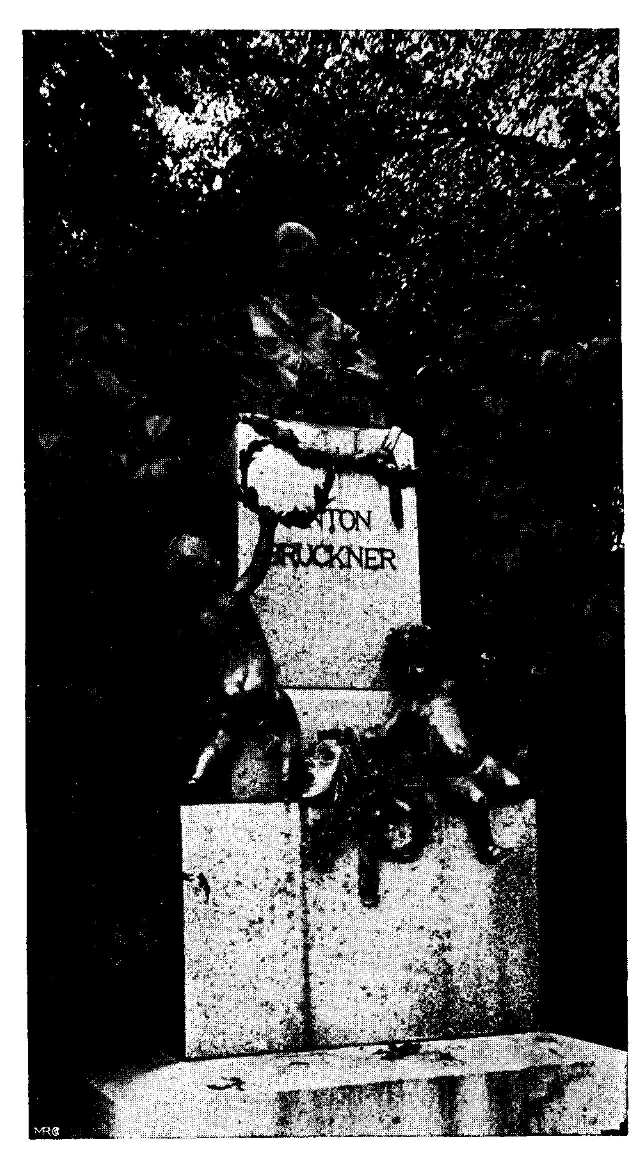


Bruckners Totenmaske

Kosmos, die in ihm waltenden holden wie furchtbaren Kräfte bewahrt hat, mit Schrecken erfüllen müssen.

Glücklicherweise treibt ein in unserer Tierheit ruhender dunkler, aber unentwegt lebenbewahrender Instinkt die Gattung homo in solchen Perioden der Krankheit, der Entartung immer wieder auf die verlassenen rechten Pfade des ihm allein Zuträglichen zurück, was sich gegenwärtig in lebhaftester Sportbetätigung und speziell in einem ungeahnten Zustrom zur Touristik ausdrückt, in der Körper wie Geist und Gemüt gleich stark ihre Erfrischung finden. Diesem Umstande, diesem Sich-aufs-Neue-der-Natur-hingeben ist es auch zweifellos zu danken, daß ein von Jahr zu Jahr sich versteifender Widerstand gegen die im- wie expressionistische Tendenz der modernen Musik bemerkbar wird, gegen die Wissenschafteleien, Vernünfteleien, am Schreibtische erklügelten Mißgeburten leerer Herzen und erschöpfter Gehirne, welche nur infolge einer verschwenderischen Reklame ein rasch vergängliches Scheindasein zu führen vermögen. Ein zweites Symptom sich anbahnender Gesundung scheint die (nur leider von den Verballhornungen des „Dreimäderlhaus" ihren Ausgang nehmende) Renaissance Schuberts, ist doch das Schaffen dieses Krösus im Reiche der Töne unzertrennlich von den zarten landschaftlichen Reizen des Wienerwaldes, wie sie etwa im B dur-Trio, im ewig jugendschönen Forellenquintett, in der C dur-Symphonie, im „Wanderer", „Ständchen" und vielen anderen seiner Liederperlen eingefangen sind. Und daß der ihm innerlichst verwandte Bruckner 25 Jahre nach seinem Tode Mode zu werden begann, ist der triftigste Beweis dafür, daß man in der allgemeinen neurasthenischen Zerrissen- und Verstörtheit unserer Tage nach einem Ruheplatz sucht unter rauschenden Wipfeln, neben einlullendem Bachgemurmel, auf einsamer, wundervolle Fernsichten bietender Höhe; daß man endlich satt ist der stets erneuten, stets wirkungsloser werdenden Nervenpeitschen, nach mild lösender Entspannung sich sehnt und nach einem Führer Ausschau hält, der, selbst ein Kind — wie alle Genies — uns wieder heimgeleite in das verlorene Kinderland des Glückes und der Schönheit.

Keinen Geeigneteren könnte man zu solchen Mentordiensten finden als just A. Bruckner, in dessen Schöpfungen die Natur selbst Ton wurde, ihre triebhaften Laute und Klänge künstlerische Gestalt annahmen. Man betrachte bloß die Hauptthemata seiner Ecksätze, die fast durchwegs auf den Urintervallen Quinte (IV. Symphonie 1. Satz) und Oktave (V_4) bestehen oder beide vereinigen, wie das Trompetenmotiv, welches die III. eröffnet, dann im Scherzo der VII. sein keckes Wesen treibt. Der Grundgedanke des Einleitungssatzes eben derselben beruht überhaupt nur auf der Obertonreihe von E, welche allein schon ihm die nämliche lapidare Größe verleiht, wie sie aus dem den Dreiklang zerlegenden 1. Thema des



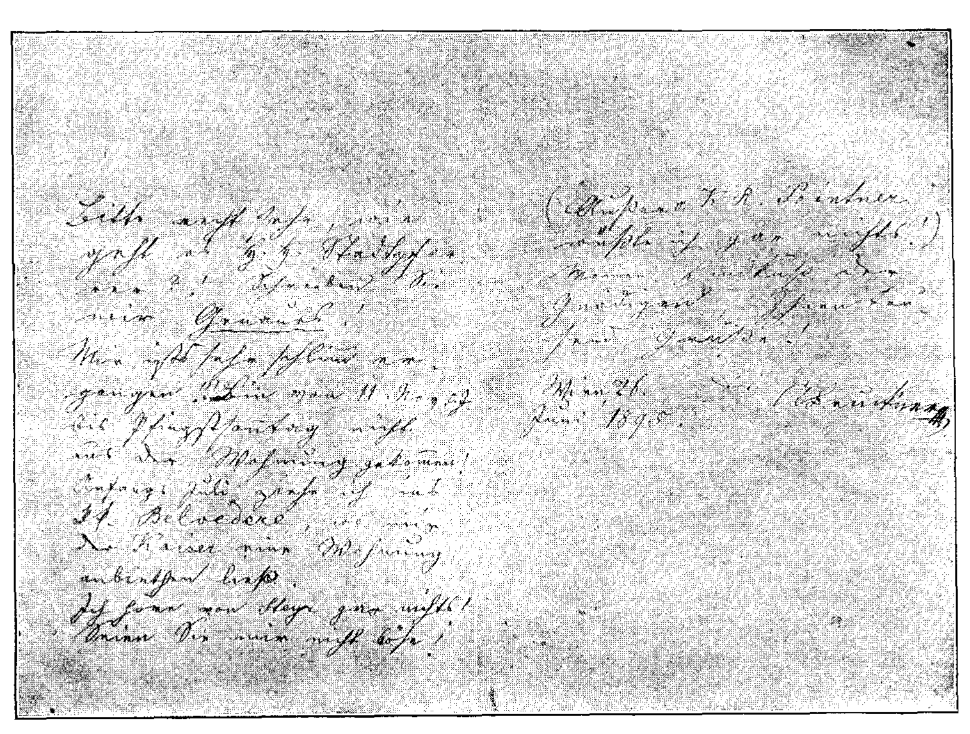
Bruckner-Denkmal in Steyr

1. Satzes der Eroica immer wieder packend zu uns spricht. Was wohl hinreichend bezeugt und durch Anführung von Wagner-Zitaten („Rheingold"-, „Schwert-" Motiv u. v. a.) leicht noch weiter bekräftigt werden könnte, daß ein Einfall um so ursprünglicher und daher packender ist, je näher er dem Borne aller Musik steht, je mehr er unserer — wie schon gesagt — verkrüppelten Geistigkeit einen wohltuend erfrischenden, den in ewig gleicher Gesetzmäßigkeit wirkenden Kräften alles Seins entsprossenen Kontrast entgegenzustellen vermag. Das künftige Heil der Musik liegt daher nur in einem Zurückgehen auf die Grundlagen der Akustik, wie sie sich in einfachster Form in den sogenannten Naturharmonien ausdrücken, deren sich das Volk bei mehrstimmigem Gesange instinktiv bedient. Je mehr ein Komponist auf diese kernigen, dem Universum immanenten Fundamente seine Tongebäude errichtet, desto jugendlicher, lebensvoller, hinreißender, erquickender, verständlicher wird sein Schaffen erscheinen. Unsere Intellektuellen

übersehen beständig, daß die übergroße Zahl derer, die nach Kunst und insbesondere nach Musik verlangen, mehr aus einem unbewußten — man kann getrost sagen: animalischen — Instinkte heraus zu ihr hingeleitet werden, denn aus — sei es vererbten, sei es erworbenen — hochentwickelten ästhetischen Bedürfnissen. Sonst würde nicht, wie stets so auch heute, der Kitsch, Tanz und Operette über Gipfelwerke den Sieg davontragen. Von letzteren vermögen nur solche schließlich durchzudringen und kulturförderndes Gemeingut zu werden, die irgendwie nationaler Physio- und Psychologie nahestehen, wie etwa Goethes „Faust" und Schillers „Wilhelm Tell", die beide auf alten, bodenständigen Überlieferungen basieren. Unter den Tonsetzern wußten darum auffallend gut z. B. Chopin, Smetana, Dvorak, Verdi, Bizet, Grieg, die samt und sonders aufs allerengste ihrem Volkstume — als Verkörperung einer besonderen Spielart von Menschenwesen im Haushalte der Natur — verbunden waren. Und die Deutschen besitzen solchen elementaren Geist neben Weber, dem schon erwähnten Schubert und dem hier im Hinblick auf seine grandiosen Naturschilderungen im „Ring" nochmals zu nennenden Wagner aus dem vorhin angeführten, dem harmonischen Charakter seiner Thematik entnommenen Grunde auch in dem Helden vorliegender Betrachtung, dessen kosmisches Empfinden weiters daraus erhellt, daß gleich der „Neunten" Beethovens fast alle seine symphonischen Gebilde aus leisen Tremolos oder Akkordfigurationen wie aus einem Nebel hervortreten, ähnlich dem Kristallisationsprozesse der Welten aus im Raume freischwebenden feinstzerteilten Stoffmaßen. Der volkstümliche, d. h. naturgegebene Zug seines Schaffens spricht sich nach der harmonischen Seite des ferneren in den lebhaft an das heitere Schrumm-Schrumm bäuerlicher Tanz- und Marschmusiken gemahnenden Quartenschritten (IV_2) oder im Quintenintervall hin- und herpendelnden musetteartigen Figuren (II_2, IV_4) seiner Bässe aus. Auch das im Ablaufe der Werke zur Verwendung kommende Material ist nur ein schlichtes: Dreiklänge, Dominant- und Nebenseptakkorde. Dieser Umstand sowie seine Modulationsweise, die es liebt, die Tonarten — welche, sind sie einmal angeschlagen, sich in mehr-, ja vieltaktigen Perioden gründlich „ausleben" können — unvermittelt, besonders gern im Abstande der kleinen Sekunde, nebeneinander zu stellen und reichlich Gebrauch macht von der ebenso wuchtigen als effektvollen Verwandtschaft innerhalb der großen Terz, sind die von einer entsprechend individualisierenden meisterlichen Orchestration nur noch besser ins Licht gestellten Ursachen der intensiven Farbigkeit seiner Kompositionen, die an die ungebrochenen koloristischen Werte von Fresken gemahnen, ihnen etwas Majestätisches verleihen. Der Akkord- und Stimmenwirrwarr unserer Jüngsten dagegen wird trotz aller raffinierten Instrumentationskünste stets nur einen verwischten, verschmierten, die Auffassungsfähigkeit des Gehörs für Schattierungen gleichgültig lassenden Eindruck hervorrufen. Gedenke ich schließlich der unzähligen Orgelpunkte in Bruckners Symphonien, so wird man auch da nicht bloß eine technische Beeinflussung des Schaffenden durch den Virtuosen anzunehmen haben, wie etwa in der öfteren Anwendung ostinater Bässe (z. B. am Schluß von II_1 und V_1) oder der verschiedenen kontrapunktischen Praktiken der ständig geübten Umkehrung, der Vergrößerung (V_4) etc., sondern in ihnen das starke Gefühl selbstsicheren Ruhens auf der heimatlichen Scholle verkörpert finden dürfen; ebenso wie mäßig bewegte Zeitmaße ein charakteristisches Merkmal von unseres Autors Muse sind, die ihr Tiefstes in den Adagios gibt, fließend aus der der Landbevölkerung eigenen Bedächtig- und Langsamkeit, mit der er auch an seinen Werken arbeitete. Ein Ingrediens, das uns übernervös rastlosen Städtern dieselben eben jetzt doppelt anziehend und als Mahnruf „Zurück zur Natur!" ganz besonders wert macht. Ähnelt doch unsere Zeit ungemein den Tagen, da das ancien regime seinen Zusammenbruch erlitt und aus der Revolution die Romantik geboren wurde, als deren echtester Sohn unser Künstler wieder die Wege weist zu einer solchen jubelnder Sonnenbegeisterung und nicht, wie einst, sentimentaler Mondschwärmerei oder, wie jetzt, sexuellpathologischer Mystik.

Sprechende Zeugen von Bruckners Naturmenschentum sind namentlich auch die von der Macht und dem Glanz der erzenen Bläser getragenen gigantischen Schlußsatzthemen (V. VII. VIII.), seine gewaltigen Orchester-Unisonos (II_4 III_1 IV_4), welche an die in ihrer Größe die Herzen wohl aufrichtende, aber im Toben der entfesselten Elementargewalten — wie es sich u. a. in den wütenden Sturmläufen der Streicher (IV_1, V_4) abspiegelt — auch beängstigende Erhabenheit und Wildnis der Alpenwelt gemahnen, davon ein weitberühmtes Stück, das Salzkammergut, bekanntlich seinem engeren Vaterlande zugehört. Etwas von deren herben und eckigen Linien drückt sich immer auch dem Antlitz der sie Bewohnenden auf, daher der Kopf unseres Meisters ebenfalls ein Profil zeigt, scharf geschnitten von Arbeit und Not, wie ähnliche Egger-Lienz zu malen pflegt, und Typen eignet, die K. Schönherr in seinen knorrigen Tirolern dichterisch vorführt. Und das einen weiteren prägnanten Wesenszug seiner Symphonik bildende, oftmals wiederkehrende, teils muntere (IV_3), teils heroische Horn- und Trompetengeschmetter (V_1, VII_1) verrät den gleichgesinnten Stammesgenossen Stefan Fadingers, des Helden im oberösterreichischen Bauernkriege, der für das von Luther verkündete neue Evangelium eintrat und im Kampfe um es gegen eine Übermacht mit einem Häuflein Getreuer den rühmlichen Tod fand. Woraus sich weiters ungezwungen die seinem tiefgläubigen Ge-

müte entsprießenden Choralweisen in den meisten Instrumentalwerken (der Messen gar nicht zu gedenken) erklären (II_4, III_4, IV_1, $V_{1,4}$, VII_4 und vielfach der religiöse Grundton seiner langsamen Sätze), über die wohl jedes weitere Wort überflüssig ist. Gehören sie doch zu den von Anbeginn an hervorstechendsten Merkmalen seines Stils, genau wie ihr Gegenpol, die Ländlerseligkeit seiner Scherzi, in der die gesunde, teils zart, teils derb sich äußernde Sinnlichkeit des Älplers mitschwingt. Das ist ein Jauchzen und Jubeln (besonders im Trio der III., einem lebenstrotzenden Stücke), ein Schmeicheln und Kosen (Trio der II., Scherzo der II. und IV.), ein Sichwiegen (V_3), indes die dröhnenden Bässe realistisch genug die schweren Tritte der „Genagelten" am Tanzboden wiedergeben. Alles in allem, ein vollendetes, in die künstlerische Sphäre gehobenes, idealisiertes Konterfei bäuerischer Lustigkeit, Tenierssche Kirmeßbilder in Tönen. Eine Ausnahme von dieser Regel machen nur das Walkürenwetterluft atmende Scherzo der VII., das ganz merkwürdig-phantastische der VI. mit seinem aparten Zwischensatz (ein von unseren Dirigenten etwas stiefmütterlich behandeltes Opus, zu Unrecht, wie mich deucht) und das elfenhaft dahinhuschende Trio der IX., indes es im Hauptteil daselbst ebenso dörperlich zugeht wie in dem der III. oder im „Deutschen Michel" der VIII. Bezeichnend auch die fast stereotyp zu nennende Schlußwendung der niedersteigenden Skala durch eine (VI.) oder mehrere Oktaven (II., VII.) in lärmendem Einklange.



Brief Anton Bruckners an Musikdirektor Bayer in Steyr

Aber nicht nur in den dem Humor programmäßig eingeräumten Partien, auch in den anderen Teilen der Symphonien finden sich genug Themen, die von triebhafter Lebensfreude sprechen, so z. B. das durch einen jubilierenden Triller gekrönte zweite des Finales der „Romantischen", oder eine leichte Anmut bekunden wie das an nämlicher Stelle stehende der II. bezw. das aus Fis dur gehende der III., mit welch letzterem der über den Ernst und die Trauer des Adagios der VII. einen hold tröstenden Hauch ausgießende Seitengedanke („Laß die Toten ihre Toten begraben, du freue dich noch des Tageslichts, genieße!") eine nahe innere Gemeinsamkeit verbindet. Am allermeisten aber verrät sich Bruckners urgesunde Artung in den Miniaturen der blühenden Begleit- (II_1) und Mittelstimmen, deren saftige, von Innigkeit überquellende Melodien — anders als die gleich überladene wie nichtssagende Polyphonie unserer Neutöner — gewissermaßen die Adern sind, durch die dem Gesamtorganismus des Kunstwerks immer neues sauerstoffhaltiges Blut zugeführt wird. Nicht zum wenigsten ihnen ist es zu verdanken, daß insbesondere auf seine Symphonie-Plejade Wagners, Hans Sachs in den Mund gelegtes herrliches, das tiefste Geheimnis alles Kunstschaffens in sich bergendes Wort paßt: „Es klang so alt, und war doch so neu, wie Vogelsang im süßen Mai"; ganz wie die Natur in den verschiedenen Zonen, Jahres- und Tageszeiten die paar Motive, mit denen sie arbeitet, immer wieder abwandelt, in andere Beleuchtung rückt, so daß man sich an der Gesteins-, Pflanzen- und Tierwelt, an den atmosphärischen und kosmischen Erscheinungen stets aufs neue entzückt.

So weisen denn die „Primitivität" von Meister Antons Harmonik in Themenbau und Modulation, das Großzügige seiner Motive, die zyklopischen Unisonos auf die in ihm pulsierenden ungebrochenen Naturgewalten, auf seine rustikale Erdhaftigkeit hin, seine Fanfaren bekennen den aus solcher innerer Kraft stammenden Heroismus, der ihn befähigte, den zahlreichen, von Unverstand und Bosheit verursachten Widrigkeiten seiner Laufbahn zu trotzen und sich aus unscheinbarsten Anfängen zu der Stellung emporzuringen, die er heute neben den Größten in der Musikgeschichte einnimmt. Daß er die Verkennung so lange zu tragen vermochte, ist aber daneben auch seiner mit unendlicher Liebe gepaarten Religiosität zuzuschreiben, die in seinem Gefühlsleben und dementsprechend auch in seinem Ge-

samtwerk einen breiten Raum einnimmt. Daß er dessenungeachtet kein Duckmäuser war, darüber beruhigt uns die an Anmut, Schalkheit und animalischem Behagen reiche, vollblütige Melodik seiner Tänze, welche uns ein Geschöpf mit fünf unverdorbenen Sinnen und selten warmem Herzen vor Augen stellen, das sowohl Gott als dem Irdischen gab, was Gottes und des Irdischen ist. Wenn diese Hauptwesenszüge Bruckners sich in seinen Symphonien mit geradezu handgreiflicher Deutlichkeit abspiegeln, liegt dies daran, daß sein Charakter von Haus aus sowie infolge eines Entwicklungsganges in provinzlerisch-einfacheren Verhältnissen ein ziemlich unkomplizierter war, dessen Seiten dafür markanter in Erscheinung traten als etwa bei der Buntscheckigkeit einer von allen möglichen, häufig genug einander diametral entgegenstehenden Interessen hin- und hergeschleuderten Großstadtmenschenpsyche. Und daß er, indem er sich selbst schilderte, auch den Charakter seiner Landsleute, seiner Heimat mit treffendsten Strichen, in leuchtenden Farben wiedergab, ist ein nicht hoch genug zu bewertender Nebengewinn, eine gründliche Entlarvung des verlogenen Schlagwortes von der Internationalität der Musik, und sollte unsere Gelehrten in Kunst- und Naturwissenschaften anspornen, endlich einmal dem kaum noch aufgeworfenen, freilich unendlich schwierigen Problem zu Leibe zu rücken, wie so ein „Genie" zum seelischen Repräsentanten einer Gegend, eines Volksstammes, einer Gesellschaftsklasse wird. Eine Frage, die zwecks ihrer Lösung aus eingehenden biologischen, ethnographischen und anderen Studien mehr besonders über diesen Komponisten und seine Umwelt manche Anhaltspunkte gewinnen könnte.

Uns aber setzt sich aus den hiemit angedeuteten wenigen, aber eindrucksvollen Zügen, die in seinen Symphonien sogar in einer ein für allemal festgelegten Anordnung immer wiederkehren, Bruckners Charakterbild zusammen als das eines gütigen, wahrhaften, ideal gesinnten Menschen und einer künstlerischen Kraftnatur, kurz, als einer Erscheinung, der in jeder Beziehung nachzueifern der heutigen Generation nur zu Ehre und wohl brauchbarem Vorteil gereichen würde.

*

Neues Schrifttum über Bruckner

Wie das Schrifttum über Mozart stark anschwoll, so ist auch das über Bruckner erfreulicherweise im Steigen begriffen. Seit etwa 1921, als man den 25jährigen Todestag feierte, verzeichnet man Beweise der erhöhten Anteilnahme am Schaffen des Meisters: Wir berichten kurz hierüber, ohne uns streng an dieses Datum zu halten. Die Lebensbeschreibung, welche als eigentliches Quellenwerk zu Bruckners Leben in Betracht kommt, hat *August Göllerich* geleistet. Ein eigentümlich tragisches Geschick waltete jedoch über dieser längst in Aussicht gestellten Arbeit des österreichischen Musikers und Musikschriftstellers, sofern sie sich Jahrzehnte hindurch verzögerte. Göllerich mußte fronen, um sich die Arbeit abzuringen, und seiner Überanstrengung ist er im März 1923 erlegen. Auer wird vollends alles zum Druck bringen, nachdem er vorigen Sommer den ersten Band bei Gustav Bosse in Regensburg (als 36. Band der Deutschen Musikbücherei) herausgab. Würdig stellt sich Göllerichs Arbeit den Großtaten Chrysanders, Spittas, Jahns, Thayers zur Seite. Das Hauptgewicht ruht auf der Grundlegung des tatsächlichen Sachverhalts. Dieser erste Band, bis 1845 reichend, behandelt die Jugendzeit, urkundlich die schwierigste, da bei Bruckners Spätreife die Zeugnisse spärlich genug sind. Um so dankenswerter ist die Fülle der dargebotenen Aufklärungen, denen ein umfassender Bildschmuck zu Hilfe kommt. Dazu enthält der Band bisher unbekannte Frühwerke, und den kommenden Bänden sind ähnliche Überraschungen gesichert. Auf Bruckners Entwicklung, die wenig untersucht war, wirft Göllerich neues Licht, und er entwickelt in der Darstellung eine seelenkundige Kraft, welche weniger erhitzt als erwärmt. Persönlicher Umgang mit dem Meister hat den Verfasser nicht zu ausschließlicher Einseitigkeit geführt: er wahrt den lebendigen Zusammenhang sowohl mit Wagner als mit Liszt, dessen Leben er ja auch beschrieben hat. *Max Auer*, der Verwalter des Göllerichschen Erbes, ist außerdem mit einer eigenen einbändigen Biographie hervorgetreten, welche im Amalthea-Verlag erschienen ist; sie enthält in feiner Ausstattung ganzseitige Bilder und Beilagen, und zudem in zahlreichen Beispielen das Wesentliche des thematischen Notenstoffs. In anschaulichen Zügen, aber ohne das Blendwerk der vielen Anekdoten, entwirft Auer ein farbenreiches Gemälde von den Ereignissen und Schicksalen des Brucknerschen Lebens. Der Kampf, den seine Kunst zu führen hatte, ging auf Leben und Tod, und Auer gehört nicht zu denen, die den musikgeschichtlichen Sachverhalt mit Schweigen aus der Welt schaffen wollen: hier ist vollste Klarheit am Platze. Hanslick ist nur als Parteimann zu Bruckners Gegnern übergegangen. Eine starke Mitschuld am Nichtaufkommen Bruckners trifft die Ängstlichkeit Hans Richters. In Deutung der Symphonien vertritt Auer eine Auffassung, welche einen Helden als Träger der Empfindung und allen Erlebens annimmt.

Für Reclam hat *Richard Wetz* eine kleine Biographie geliefert. Stellenweise lebendig und anregend. Doch rückt er Bruckner zu schroff von Wagner weg. Auch mit der „Logik des Herzens", der dann Brahms als höherer Bildner gegenüberstünde, sind wir nicht einverstanden, glauben viel mehr, daß *August Halm* mit dem Nachweise der Formvollendung Recht behält. Sein bei Georg Müller erschienenes Bruckner-Buch behauptet sich nach wie vor hinsichtlich des inneren Verstehens wie in bezug auf den belehrenden Ausdruck an erster Stelle. Ebenbürtig in den theoretischen Fragen der Auffassung ist nur *Ernst Kurth*, dessen großes Bruckner-Werk ich aus Manuskriptproben kenne; am rechtzeitigen Erscheinen ist als höhere Gewalt eine Erkrankung des Verfassers schuld. (Das Buch erscheint bei Max Hesse, Berlin.) Aus dem früheren Schrifttum seien die Untersuchungen über den Aufbau der Brucknerschen Symphonien erwähnt, die *Leo Funtet* im Verlag für Literatur, Kunst und Musik (in Leipzig) als „Bruckneriana" darbot. Sie sind von wohltuender Sachlichkeit, ohne alle Redensarten. Die Kenntnis der Werke von Louis, Decsey und Gräflinger dürfen wir hier voraussetzen. *Louis* hat, wer weiß unter welchen Einflüssen, seine günstige Meinung über Bruckner abgewandelt. *Decsey* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart) schreibt bekanntlich einen sehr anregenden, blühenden Stil. *Gräflinger* gab eine kleinere Lebensbeschreibung an Bosse in Regensburg. Das andere größere Werk: „Bausteine zu Bruckners Lebensgeschichte" erschien bei R. Piper in München; zurzeit wird die zweite Auflage vorbereitet. Auch gedenken wir der kleinen feinen Arbeit von *Max Morold* (bei Breitkopf). Der Leser wird nicht verübeln, wenn ich das eigene Bruckner-Buch

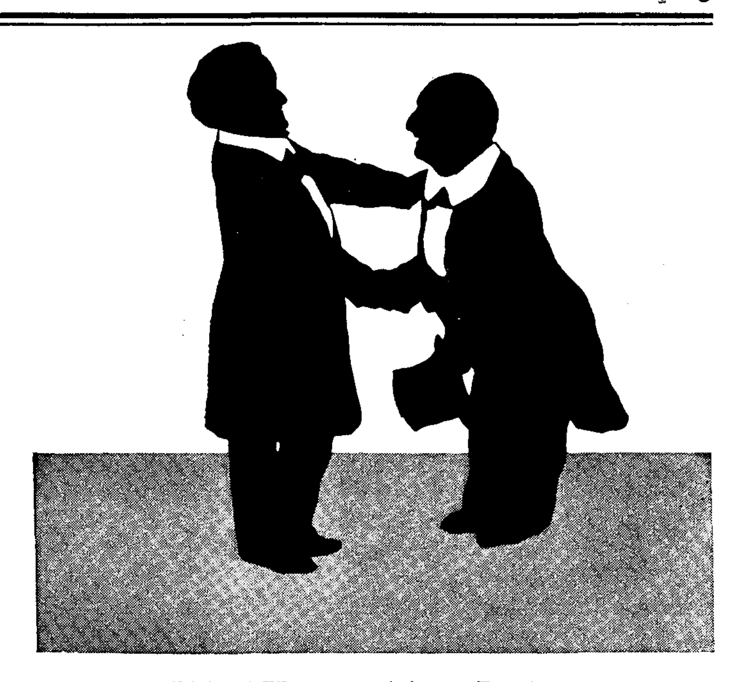
mitanführe (*Karl Grunsky:* Anton Bruckner; Engelhorns Nachfolger, Stuttgart 1922).

Gehen wir nun zu Bruckners Werken über, so hat *Alfred Orel* in Wien die Entwürfe zum Schlußsatze der Neunten besprochen. Leider scheint das erste Oktoberheft (Nr. 19) des „Merkers" (12. Jahrgang), dem Orel seine Mitteilungen anvertraute, zurzeit vergriffen zu sein. Die Universal-Edition hat aber in die große Ausgabe der Partitur der g moll-Ouvertüre (aus der Linzer Zeit) eine andere, sehr verdienstvolle Abhandlung von Orel aufgenommen, die wir angelegentlich empfehlen. Sie ist den orchestralen Frühwerken gewidmet, namentlich der später nicht mitgezählten f moll-Symphonie, deren Themen beigegeben sind. Das Andante ist erschienen und hat die Runde gemacht. Ebenso ein dem Streichquintett zugehöriges Intermezzo, das Hellmesberger für sich verlangte, weil er das (nachher bekannt gewordene) Scherzo — verwarf! Unglaublich, aber wahr! Eine thematische Analyse der Fünften hat *Armin Knab* für die Universal-Edition geschrieben. Der berühmte Liederkomponist betont die innere Zusammengehörigkeit aller vier Sätze.

Mit Bruckners Chormusik befaßt sich *Kurt Singer* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1924). Hier kommen besonders die Messen zur Würdigung. Hoffentlich gibt der kommende Winter Anlaß, auch der ersten, der d moll-Messe die gebührende Beachtung angedeihen zu lassen. Die e moll- und die f moll-Messe haben ja in den Gottesdienst wie in den Konzertsaal Eingang gefunden. Über das Tedeum handelt *Peter Griesbacher* (Pustet, Regensburg). Er bringt die Musik in allerengste Verbindung mit religiösen Grundvorstellungen. Hierin geht er zu weit. Die Probe auf die Ersprießlichkeit seiner Deutungen wäre ein Vergleich zwischen der kirchlichen und der symphonischen Musik Bruckners. Über liturgische Fragen gibt Auskunft das Buch „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart" von *Alfred Schnerich*. Die geistvollen Gedanken, die *Erich Schwebsch* über Bruckner beibringt (erschienen im Verlag Der Kommende Tag), hat zuerst Hans v. Wolzogen in den Bayreuther Blättern veröffentlicht.

Die Anschauungen über Bruckner als Lehrer berichtigt und ergänzt auf Grund persönlicher Erfahrung *Friedrich Eckstein* (Universal-Edition 1923) in seinen „Erinnerungen an A. Bruckner". An Hand der schriftlichen Belege erfahren wir Zuverlässiges über die Unterrichtsweise des Meisters, die sich durch strenge Sachlichkeit auszeichnete, wie er ja selber sich's hatte sauer werden lassen, als er zu Sechter pilgerte.

Endlich noch ein Wort über die neuen vierhändigen Auszüge zu allen neun Symphonien, die *Otto Singer* für den Verlag Peters angefertigt hat. Die bisher gangbaren Auszüge von Löwe und den beiden Schalk gaben zu manchen Einwänden Anlaß. Man beobachtet bei Singer ein Streben ins Klarere, und damit hängt ein Vorzug zusammen, den man ihm ohne Zweifel zubilligen darf: die glattere Spielbarkeit. Auch ist die äußere Querform der Notenbände willkommen; es sind deren drei, welche je drei Werke enthalten. Unangenehm fällt auf, daß Singer den Strich im Adagio der Sechsten mitherübernahm; sollte er die Verstümmelung gar nicht bemerkt haben? Auch die Angabe von Kürzungen hätte sich nicht fortzupflanzen brauchen. Wir müssen dringend verlangen, daß Bruckner ein für allemal das Recht erhalte, strichlos gespielt zu werden, auch von jenen Dirigenten, die vielleicht nicht mit allem einverstanden sind. Die Frage der Unversehrtheit ist zu scheiden von der Frage nach dem inneren Werte. Ein Tonkünstler ist auf den Ausführenden angewiesen: dieser hat zunächst keine andere Aufgabe, als den Willen des Urhebers zur Kenntnis zu bringen. Die Beurteilung bleibt sowohl dem Dirigenten wie dem Zuhörerkreise vorbehalten. Aber unerlaubte Kürzung ist Unterschlagung, und die Hilflosigkeit des wehrlosen Komponisten läßt das Vergehen noch schlimmer erscheinen.



Richard Wagner und Anton Bruckner
Schattenbild von Dr. Böhler
Mit gütiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Wilh. Müller), Wien

Wenn doch vom hundertjährigen Gedenktage die Anregung ausginge, daß wir Bruckner ungekürzt hören dürfen!

Dr. Karl Grunsky.

*

Bruckners kleine geistliche Chorwerke

Neben den Symphonien und den großen Chorwerken Bruckners verschwindet sein übriges Schaffen fast ganz. Wenn auch darunter vieles ist, das nur noch biographisches Interesse hat, so finden sich doch auch Meisterwerke wie das Streichquintett zum Beispiel. Auch für die Reihe der kleinen (meist unbegleiteten) Chorwerke gilt das; neben einigen nur mehr den Bruckner-Forscher angehenden Sätzen heben sich andere von großer Schönheit heraus.

Die ersten Arbeiten Bruckners für Chor sind sechs „Tantum ergo", die deutlich das Vorbild der österreichischen Kirchenmusik aus der Zeit um 1800 zeigen; Michael Haydn namentlich spricht da deutlich aus mancher Wendung. Gelegentlich finden sich dann Versuche, im herben Stil der Kirchentonarten zu schreiben. Aber die Harmonik der Wiener ist doch vorherrschend, auch vielfach ihre Sextenseligkeit. Das erste „Tantum ergo" (Pange lingua, erschienen in der Univ.-Ed.) entstand 1843 in Kronstorf; der sauber gesetzte Chor des Schulgehilfen läßt da noch nichts von der späteren Größe ahnen. Auch die nächsten „Fünf Tantum ergo" (Universitätsverlag Wagner, Innsbruck), 1846 komponiert, sind im wesentlichen einfache Chormusik ohne stärkere Eigenart. Aber sie kündigt sich doch da schon an; merkwürdig gleich im ersten Chor ist vor allem, noch bevor er überhaupt eine Note von Wagner kannte, die Vorausahnung des Gralsmotives aus dem Parsifal:



eine Wendung, die Bruckner auch in der ersten (1863) und vierten Motette (1884) verwendet. Im dritten der Chöre fällt in den Takten 17—21 eine schöne Entfaltung der Stimmen über einer großartigen Baßlinie auf; eine Wirkung, die Bruckner auch im vierten Chor versucht. Der letzte dieser Chöre ist, gegenüber den anderen vierstimmigen, fünfstimmig gehalten und mit Orgelbegleitung versehen. Er zeigt sich harmonisch viel üppiger als die anderen, hat großen Wohlklang, allerdings auch in manchen Wendungen eine gewisse Weichheit volkstümelnder Chorsätze, die Bruckner hier unversehends in die Feder gelaufen ist.

Welch gewaltige Entwicklung bis zum nächsten Chor, dem im Anfang des zweiten Linzer Aufenthalts 1856 geschriebenen Ave Maria für vierstimmigen Chor und Orgel (Universitätsverlag Wagner, Innsbruck)! Der gebundene, homophone Satz der früheren Werke ist verschwunden und hat einer sicher beherrschten, frei gehandhabten polyphonen Schreibweise Platz gemacht. In der Gestaltung herrscht Vielfältigkeit, Soli wechseln mit Chorsätzen und zwischen begleiteten Teilen steht a cappella der ergreifende Adagio-Mittelteil: „Jesus, Jesus." Beim Tempo primo verwendet dann Bruckner mit viel Glück die von Mozart im Ave verum corpus verwandte Technik der zweistimmigen Nachahmung. Die Innigkeit der Empfindung und die Feinheit der melodischen Gestaltung aber machen diesen Chor zu einem der schönsten Brucknerschen Werke. Er verdient es, viel gesungen zu werden. Fünf Jahre später schreibt Bruckner ein zweites Ave Maria (siebenstimmig, Verlag Julius Hainauer, Breslau), das wieder homophon gehalten ist, aber in der ausgezeichneten Disposition des Chores, dem großartig aufsteigenden Mittelteil und der ätherischen Zartheit seiner Außenteile dem ganz anders gearteten ersten Ave Maria an Bedeutung in nichts nachsteht. (Ein drittes Ave Maria für Altsolo und Orgel ist 1901 als Beilage des — leider vergriffenen — ersten Bruckner-Heftes der N. M.-Z. erstmals erschienen.) Ein weiteres „Tantum ergo" in e moll (Universitätsverlag Wagner, Innsbruck), dessen Entstehungsjahr mir unbekannt ist, dürfte wohl zeitlich in die Nähe dieses siebenstimmigen Ave Marias zu setzen sein. Es erscheint als die tiefste der verschiedenen Kompositionen das „Tantum ergo"; das Studium älterer Kirchenmusik ist deutlich daraus spürbar.

Die vier in die Jahre zwischen 1869 und 1884 fallenden vierstimmigen Motetten (mit deutschem Text in Einzelausgabe erschienen im Verlag Schlesinger, Berlin), weichen in ihrer vorwiegend homophonen Schreibweise stark von der eigentlichen Motettenform ab, deren imitierender Stil nur vorübergehend in der ersten und dritten verwendet wird. Die fast ganz homophone zweite Motette (Locus iste) ist ein auffallend schwaches Werk, nicht viel besser die dritte (Os justi), die nur am Schluß zu befriedigen vermag. Dafür sind die erste und vierte Motette (Christus factus est und Virgo Jesse) von starkem Ausdruck und zum Teil von erhabener Schönheit. Ich erwähne hier besonders aus der ersten die herrliche Gestaltung des „der ja höher ist als alle", ein mächtiges Crescendo, das allmählich wieder in einer feinen, dissonanzreichen Episode über d als Orgelpunkt ins ppp zurückfällt und aus der letzten Motette das engelsgleiche „Als er erschien der Welt" voll keuscher Zartheit. Harmonisch tritt hier Bruckner viel reicher und selbständiger auf als in den zurückliegenden Chorwerken. Die erste Motette gibt da ein gutes Beispiel in dem überraschenden C dur—E dur auf die Worte: „Darum hat ihn Gott vor allen auch erhöhet", ein ganz köstliches aber die vierte in der Gestaltung der Verse: „Den Erlöser, den Gottessohn gab sie uns"; das aufstrahlende Ges dur wie das B dur („Erlöser") sind da von leuchtender Kraft und tiefer Wirkung.

Bliebe noch zu erwähnen ein im Wechselgesang zwischen Solo und Chor streng durchgeführtes Antiphon „Tota pulchra" (Verlag Hainauer, Breslau), das sich sehr sparsam der Orgel bedient und durch die Schlichtheit seiner Melodik wie durch die reizvolle Gegenüberstellung herber Moll- und heller Durklänge bemerkenswert ist, und Bruckners letztes Chorwerk überhaupt „Vexilla Regis" (mit dem ersten hier genannten „Tantum ergo" zusammen in der Universal-Edition erschienen). — Alle diese Werke, einschließlich der Motetten, sind auch von kleineren Chören unschwer aufzuführen. Der Gewinn, den man aus ihnen zieht, wird die Mühe reichlich lohnen. *H. H.*

BESPRECHUNGEN

Bücher.

„Anton Bruckner, ein Lebens- und Schaffensbild" von August Göllerich. Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Vor kurzem erschien der erste Band dieses vier Bände umfassenden Werkes. Göllerich, der ehemalige Dirigent des Linzer Musikvereines, hatte sich schon als solcher große Verdienste um Bruckner erworben, und hat nun auch in diesem ersten Bande seiner Bruckner-Biographie, in welcher er vieles, noch vollständig Unbekanntes veröffentlicht, alle nur möglichen Quellen zum Bruckner-Studium erschlossen. Der erste Band behandelt nur Bruckners Kindheit und Jünglingsalter — Ansfelden—Harsching—St. Florian, und seinen Aufenthalt in Windhaag und Kronstorf als Schulgehilfe — in denkbar erschöpfender Form. Eine große Anzahl von Jugendwerken, meist Kirchenmusik, sind hier zum ersten Male herausgegeben und veranschaulichen ein Bild der langsam fortschreitenden künstlerischen Entwicklung des Meisters. Aus diesen Jugendarbeiten ist wohl der spätere große Schöpfer der Symphonien und Kirchenmusik kaum zu erkennen, höchstens stellenweise zu ahnen. In dem schön ausgestatteten Buche ist eine große Anzahl von hochinteressanten Bildern wiedergegeben. Es ist betrübend, daß Göllerich das Erscheinen seines Lebenswerkes nicht mehr erschauen durfte; nach des Inhaltes Fülle dieses ersten Bandes zu schließen, scheint es die größte Bruckner-Biographie zu werden, die wir bis dato besitzen. Ich hoffe und wünsche, daß das Buch schon jetzt, wo im September des Meisters 100. Geburtstag von der ganzen Welt gefeiert werden soll, große Verbreitung finden möge. *August Stradal.*

*

Erich Schwebsch: Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. 2. Aufl. 1923. Verlag Der Kommende Tag. Stuttgart. 335 S.

Der Verfasser ist Lehrer an der anthroposophischen Freien Waldorf-Schule in Stuttgart, den Keim seines Buches bildete ein Aufsatz in den Bayreuther Blättern (1919). Das gibt den Grundklang; man ist aber angenehm enttäuscht, daß es kein Buch für eine geschlossene Gemeinde, keine esoterische Angelegenheit der Anthroposophie ist, sondern eine tiefe Erfassung Bruckners und der lebengestaltenden Kräfte in ihm. Wir bekommen keine Biographie, keine Bruckner-Anekdoten (schon daß diese fehlen, macht das Buch sympathisch), auch keine Analysen; Schwebsch verwirft sie nicht, nach seiner Auffassung sollten aber nur ihre Resultate in ein Buch übergehen. Man kann auch anders denken: von den Halmschen Analysen ist viel Anregung ausgegangen, jedenfalls mehr als von den poetischen „Beschreibungen" Decseys, Auers und vieler anderer; wie denn überhaupt die Bruckner-Literatur zwar immer mehr anschwillt, aber im ganzen noch auf einem beklagenswert niederen Niveau steht. Schwebsch will Bruckner nicht von seiner Persönlichkeit, oder von dem Technischen seiner Musik, sondern gleichsam aus der Tiefe beikommen, wie der Untertitel deutlich ausdrückt. Man wird darum nicht alles mit gleicher Anteilnahme oder Zustimmung lesen, aber manches, wie die Idealisierung der von

Bruckner selbst gegebenen naiven Programme der IV. und VIII. Symphonie, oder der weitausgeführte Vergleich der Bachschen h moll-Messe, der Beethovenschen Missa solemnis und der Brucknerschen f moll-Messe, haben mir starken Eindruck gemacht. *Herm. Keller.*

⁂

Max Auer: Anton Bruckner. Amalthea-Verlag Zürich-Leipzig-Wien.

An der steigenden Flut der Bruckner-Bücher liest man den Andrang der öffentlichen Teilnahme; man darf überzeugt sein, daß der österreichische Symphoniker mehr und mehr in den Vordergrund rückt. Eine ausführliche Lebensbeschreibung und eingehende Besprechung der Werke bringt nun in prächtiger Ausstattung jener Verlag, der vor kurzem mit Schnerichs Haydn-Biographie hervortrat. Max Auer, Chorleiter in Vöcklabruck, hat in der Musica Divina seinerzeit über Bruckners Kirchenmusik geschrieben; er ist selbständiger Bruckner-Forscher, und als solcher Mitarbeiter Göllerichs, dessen Hinterlassenschaft ihm anvertraut ist. Was er hier bietet, darf mithin als zuverlässig gelten. Es ist, was die Ereignisse und Schicksale in Bruckners Leben betrifft, mit besonnenem Tatsachensinn geschrieben; die ruhige Darlegung, welche auf den geistreichen Kitzel und auf Überredungskünste verzichtet, bringt uns den Tondichter innerlichst nahe, und ähnlich legt Auer bei Behandlung der Werke den Nachdruck auf die sachlichen, widerspruchsfreien Unterlagen, über die sich gemeinsam reden und eine folgerichtige Übereinstimmung erzielen läßt. Sehr viel Feines bietet er sowohl zu den einzelnen Werken als (im Anhang) über Bruckners Stil. Er läßt dabei weder die großen musikgeschichtlichen Linien, noch das außer acht, was Bruckner als Persönlichkeit aus Eigenem entwickelte. An Wagners Kunst wurde Bruckners Einbildungskraft befruchtet und eingeweiht. Auer betont dann die Selbständigkeit des Symphonikers, ohne aber, wie man es heute manchmal tut, dem Bayreuther Meister dabei Winke, Stiche oder Belehrungen zu erteilen. In Deutung der Symphonien vertritt Auer die Auffassung, welche einen Helden als Träger der Empfindung annimmt. Eindringendes Verständnis verrät Auer zugleich für die Formfrage und besonders für das Finale; hier bleibt jedoch nach wie vor manches zu klären. Wie bei einem Quellenwerke zu erwarten, enthält der erzählende Teil genug Neues. Mit den abgegriffenen Anekdoten und Witzen ist die Darstellung, welche eine gewisse Höhe einhält, mit Recht sparsam. Aber was die Geschichte der Anerkennung betrifft, so erfährt man über die Partei, welche Bruckner aufs giftigste bekämpfte, recht viel Tatsächliches, was geeignet ist, jenen Kampf auf Leben und Tod zu veranschaulichen; jede Art von Beschönigung wäre verfehlt. So möge denn Auers gründliche, liebevolle, kritische Arbeit ihr Gutes stiften, Zweifel beruhigen, Widerspruch entkräften, Begeisterung wecken, und vor allem der immer noch bloß nebensächlichen Beachtung einen Stoß nach vorn geben, damit die Orchesterleiter, solange die Not der Zeit noch Orchester zuläßt, Bruckner endlich mit ebensovielen Aufführungen ehren wie Beethoven. Dr. *K. Grunsky.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Das *Musik- und Theaterfest der Gemeinde Wien* findet bestimmt in der Zeit vom 15. September bis 15. Oktober statt. Besucher aus dem Ausland zahlen nur das halbe Visum; auch ist der Fahrpreis nach Wien und zurück zur Grenze für sie um ein Drittel ermäßigt. Geboten wird auf dem Gebiete der Musik: Uraufführungen der vollendeten zwei Sätze der X. Symphonie von Gustav Mahler (Franz Schalk), des Mimodrams „Die glückliche Hand“ von Arnold Schönberg (Volksoper unter Fritz Stiedry), einer Messe von Max Springer, Klavierkonzert für die linke Hand allein (für den einarmigen Virtuosen Paul Witgenstein geschrieben) von E. W. Korngold; symphonische Werke von Prohaska und Franz Schmidt; Kammermusik der jüngsten Wiener Generation (Berg, Webern, Wellesz, Rett, Pisk, Kornauth u. a.). Ferner Aufführung der f moll-Messe von Bruckner zum Gedächtnis des 100. Geburtstages. Endlich in der Staatsoper ein Mozart-Zyklus, eine zyklische Aufführung der im Spielplan vorkommenden neuen deutschen und besonders österreichischen Werke: eine Erneuerung von Beethovens „Ruinen von Athen“, von Hofmannsthal mit dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ in Verbindung gebracht; „Don Juan“, Ballett von Gluck.

— Prof. *Alfred Rahlwes* in Halle ist von der Universität Halle „in Anerkennung seiner Verdienste um die stilvolle Wiederbelebung alter und mustergültige Aufführung neuer Meisterwerke der Tonkunst“ der Titel eines Dr. phil h. c. verliehen worden.

— *Karl Schuricht,* der als Nachfolger Karl Panzners zum städt. Generalmusikdirektor in Düsseldorf bestimmt worden war, hat im letzten Augenblick den Düsseldorfer Posten ausgeschlagen und bleibt in Wiesbaden.

— Die Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters in Weimar hat den bisherigen Kapellmeister am Deutschen Opernhaus in Berlin, Dr. *Ernst Prätorius,* als Nachfolger Pruewers verpflichtet.

— *Julius Pruewer* geht als Nachfolger von Klemens Krauß an die Wiener Staatsoper. Die Hochschule für Musik in Berlin hat ihn zum ordentlichen Honorarprofessor ernannt.

— Der Stadtrat der Stadt Karlsruhe hat die Leitung des badischen Konservatoriums für Musik dem Komponisten *Franz Philipp* in Freiburg als Nachfolger Prof. H. K. Schmids übertragen.

— Kapellmeister *Franz Reuß* hat bei den Mozart-Festspielen in Baden-Baden die „Entführung aus dem Serail“ mit großem Erfolg dirigiert.

— Generalmusikdirektor *Ferdinand Wagner* (Nürnberg) ist als Nachfolger Fritz Cortolezis an das badische Landestheater in Karlsruhe verpflichtet worden.

— Der Komponist *N. O. Raasted,* bisher Organist an der Frauenkirche zu Odense, hat vom 1. August an das Amt als Domorganist in Kopenhagen übernommen.

— *Hans Schümann,* der Verfasser der „Monozentrik“, wird in München Einführungsvorträge in die monozentrische Musiklehre halten.

— *Hermann W. v. Waltershausens* Apokalyptische Symphonie wird nach dem Erfolg der Münchner Uraufführung im kommenden Winter an zahlreichen Stellen, vielfach unter persönlicher Leitung des Komponisten, zur Aufführung gelangen, u. a. in Berlin, Wien, Hamburg, Leipzig, Dortmund, Bochum, Königsberg, Gera, Koburg, Augsburg und Würzburg.

— *Julius Weismann* arbeitet augenblicklich an einer Vertonung von Büchners „Leona und Lena“.

— *Friedrich Herzfeld* vom Stadttheater Aachen wurde als Kapellmeister an das Freiburger Stadttheater berufen.

— Der städt. Musikdirektor *Hugo Hartung* zu Tilsit wird am 1. Oktober einem Ruf nach Königsberg folgen, um dort als Leiter des Instituts für Schul- und Kirchenmusik, das der Universität angegliedert werden soll, zu wirken.

— Die Liga für musikalische Kultur (Sitz Dresden) ernannte den Dirigenten und Komponisten Prof. *Ludwig Altritter von Baldwin Ramult* zum Mitglied des Direktoriums als Sekretär ihrer Auslandsabteilung. Von Ramult, der in Lemberg geboren wurde, ist mit einer Reihe Orchester- und Chorwerken an die Öffentlichkeit getreten.

— Kammersänger *Hanns Nietan,* der Opernregisseur des *Dessauer* Friedrich-Theaters, promovierte Ende Juli bei der

Philosophischen Fakultät der Universität Halle a. S. zum Dr. phil. mit einer musikwissenschaftlichen Abhandlung über „Die Buffo-Szenen der spät-venezianischen Oper (1680—1710)“.

— Auf der Fritz-Reuter-Gedächtnisfeier vom 11.—14. Juli in Eisenach sang die Konzertsängerin *Minna Ebel-Wilde* neue Fritz-Reuter-Lieder von Arnold Ebel, die demnächst mit anderen Ebelschen Gesängen nach niederdeutschen Dichtungen von Hans Much (Hamburg) im Musikverlag von Ed. Alert & Co. Berlin erscheinen werden.

— *Simon Breu,* Studienprofessor am Bayerischen Staatskonservatorium der Musik in Würzburg, ist wegen Erreichung der Altersgrenze am 1. August in den dauernden Ruhestand getreten und in Anerkennung seiner langjährigen vorzüglichen Dienstleistung mit dem Titel und Rang eines Oberstudienrates ausgezeichnet worden. Breu gehört dem Lehrkörper des Staatskonservatoriums seit 1894 an und war Lehrer für Chorgesang, Harmonielehre, Erziehungslehre und Methodik. Er dirigierte eine Reihe von Jahren den Akademischen Gesangverein sowie den Würzburger Sängerverein und hat sich als Komponist von empfindungsreichen Chören einen Ehrenplatz unter den deutschen Sangesmeistern gesichert. *Gg. Th.*

URAUFFÜHRUNGEN

— *Carl Futterer* (Basel) hat eine neue Oper „Rosario“ vollendet. Seine komische Oper „Don Gil mit den grünen Hosen“ wird zu Beginn der Winterspielzeit am Basler Stadttheater die schweizerische Uraufführung erleben.

— Der Cellist *Wilhelm Winkler* hat ein Cellokonzert in einem Satz (a moll) mit Kammerorchester von *Hugo Kauder* in Wien zu erfolgreicher Uraufführung gebracht.

TODESNACHRICHTEN

— Der frühere Intendanzrat des ehemaligen Stuttgarter Hoftheaters, *Victor Stephany,* ist im Alter von 58 Jahren in München gestorben.

— In Bayreuth ist die Kammersängerin Frau *Marie Knüpfer-Egli,* eine früher sehr bekannte Wagner-Sängerin, die Gattin des berühmten Berliner Bassisten Paul Knüpfer, gestorben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

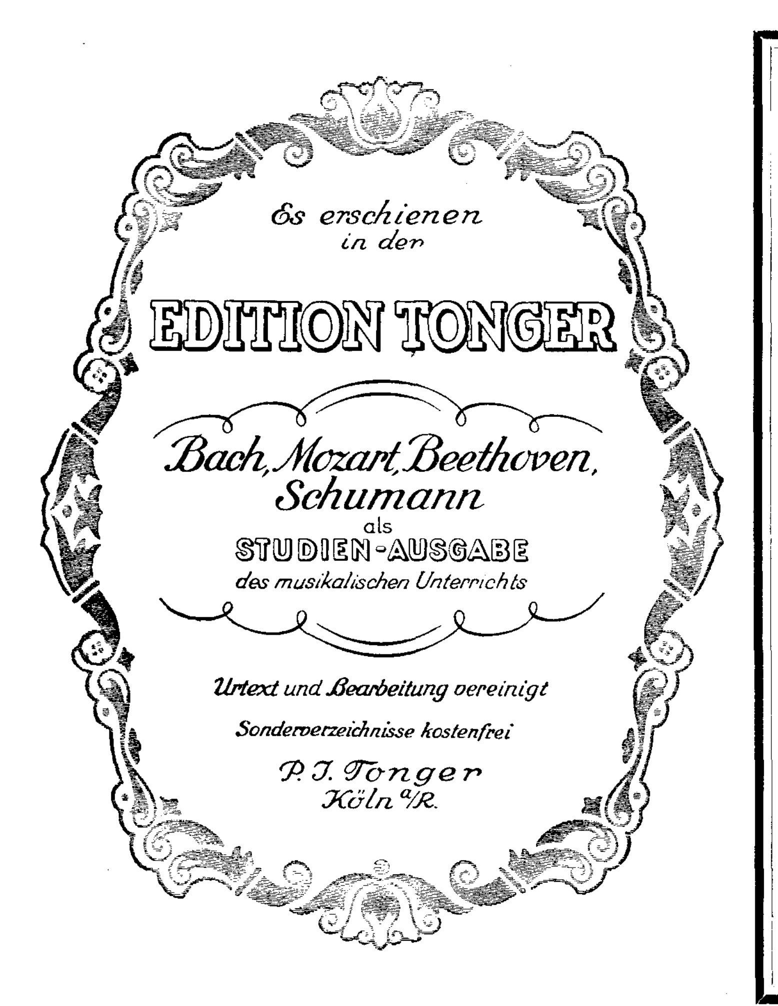
— Der neue Kammermusikpreis der Mrs. F. S. Coolidge in Höhe von 1000 Dollars für 1926 wird dem Komponisten der besten Sonate oder Suite für Violine und Klavier zuerkannt. Die preisgekrönte Komposition wird bei dem Berkshire-Kammermusikfest 1926 in Pittsfield zur Uraufführung gebracht. Letzter Einsendungstermin: 1. April 1926. Manuskripte und Anfragen wegen genauerer Bestimmungen sind zu richten an Herrn Hugo Kortschak, 1054 Lexington Avenue, Newyork City, N.-Y., U. S. A. Das Preisausschreiben ist international.

— Herr Prof. *Carl Wendling* legt Wert auf die Feststellung, daß das von ihm auf dem letzten Stuttgarter Bach-Fest gespielte Doppelkonzert d moll für zwei Violinen von Johann Sebastian Bach nach der neuen soeben bei N. Simrock, G. m. b. H., erschienenen Ausgabe von Ossip Schnirlin erfolgt ist.

*

Zu unseren Bildern. Ein Teil der Abbildungen in diesem Heft entstammt den im Verlag von Gustav Bosse (Regensburg) über Bruckner erschienenen Werken von Franz Gräflinger, Hans Tessmer und August Göllerich (Deutsche Musikbücherei Band 20, 33 und 36) sowie dem vom Amalthea-Verlag (Wien) herausgegebenen Bruckner-Buch von Max Auer.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



CZERNY-MAYER-MAHR

Das Czerny-Studium

Eine nach neuzeitlichen Gesichtspunkten in fortschreitender Schwierigkeit systematisch geordnete Zusammenstellung von Studien und Etüden Carl Czerny's unter Berücksichtigung seines gesamten Schaffens herausgegeben von

Mayer-Mahr

in 10 Heften je Mk. 1.50

Eine lebendige neue Ausgabe von grösster Tragweite für die Verwendung Czernys im heutigen Klavier-Unterricht
Eine Meisterarbeit v. Prof. Mayer-Mahr

Verlangen Sie ausführlichen Prospekt

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ-LEIPZIG

KAHNTS MUSIK-BÜCHER

	Goldmark Geheft.	Goldmark Geb.
KLAVIER:		
Bach, Ph. Em.: *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen.* Kritisch revidierter Neudruck. Herausgegeben von Dr. W. Niemann. 4. Auflage	6.—	8.—
Breithaupt, R. M.: *Die natürliche Klaviertechnik.* Band I: Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis	10.—	12.—
Band II: Die Grundlagen des Gewichtsspiels	4.—	5.—
Band II: Französische Ausg. Englische Ausg. je	—	5.—
Praktische Studien zur natürlichen Klaviertechnik 5 Hefte, je	6.—	8.—
Dunn, John Petrie: *Das Geheimnis der Handführung beim Klavierspiel*	3.—	4.50
Kullak, Ad.: *Die Aesthetik des Klavierspiels.* 9. Aufl. Bearbeitet u. herausgeg. von Dr. Walter Niemann	5.—	7.—
Matthay, Tobias: *Die ersten Grundsätze des Klavierspiels.* Auszug aus dem Werke des Verfassers „The Act of Touch" nebst zwei neuen Abschnitten: Anleitungen und Erklärungen für Schüler, Ratschläge für Lehrer und Selbstlernende	3.—	4.50
Milankovitch, Bogdan: *Die Grundlagen der modernen pianistischen Kunst*	—	6.—
Niemann, Walter: *Das Klavierbuch.* Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister, des Klavierbaues und der Klavierliteratur, 11., reich vermehrte und illustrierte Auflage	—	5.—
Ramul, Peter: *Die psycho-physischen Grundlagen der modernen Klaviertechnik*	—	3.—
Ausgabe in russischer Sprache	—	4.—
VIOLINE:		
Diestel, Hans: *Violintechnik und Geigenbau.* Die Violintechnik auf natürlicher Grundlage nebst den Problemen des Geigenbaus	—	3.—
Rau, Fritz: *Das Vibrato auf der Violine*	2.—	—
Saß, Aug. Leop.: *Zum Problem der Violintechnik.* — *Der Geigerspiegel.* je	—.60	—
Stoeving, Paul: *Die Kunst der Bogenführung.* Ein prakt.-theor. Handbuch für Lernende, zugleich auch für den Lehrer zur Erleichterung des Unterrichts	—	3.—
Stoeving, Paul: *Die Meisterschaft über den Geigenbogen.* Die Anwendung des Bogens und die Feinheiten in der Bogenführung für Violinlehrer und -Schüler	—	3.—
Tottmann, Albert: *Das Büchlein von der Geige* oder die Grundmaterialien des Violinspiels. 7. Aufl.	—.60	—

	Goldmark Geheft.	Goldmark Geb.
GESANG:		
Martienßen, Franziska: *Das bewußte Singen.* Grundlegung des Gesangstudiums. Mit einem Geleitwort von Johannes Messchaert	—	3.—
Pulvermacher, Benno: *Die Schule der Gesangsregister* als Grundlage der Tonbildung. 7. Aufl.	6.—	7.—
Reichert, Fr.: *Die Lösung d. Problems eines freien Tones*	1.—	—
Seydel, Martin: *Grundfragen der Stimmkunde* für Sänger und Sprecher	1.—	—
HARMONIELEHRE:		
Achtélik, Josef: *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien.* Eine ästhet. Musiktheorie. Teil I	6.—	8.—
Capellen, G.: *Fortschrittl. Harmonie- u. Melodielehre*	4.—	5.—
Koch, Friedr. E.: *Der Aufbau der Kadenz*	—	1.20
Reger, Max: *Beiträge zur Modulationslehre.* Deutsche Ausg. 11. Aufl. Französ. Ausg., Engl. Ausg. je	—	1.20
VERSCHIEDENE BÜCHER:		
Bach, Wilh. Friedemann: *Sein Leben und seine Werke,* mit thematischem Verzeichnis seiner Kompositionen und 2 Bildern, von Dr. Martin Falck	4.—	6.—
Goldene Worte über Musik. Herausgegeben von Siegfried Dittberner	—	5.—
Ausgabe in Ganzleinenband	—	7.—
Ausgabe in Luxuseinband Halbleder	—	10.—
Lach, Robert: *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornament. Melopöie.* Beiträge zur Geschichte der Melodie. Mit zahlreichen Notenbeilagen	22.—	24.—
Mikorey, Franz: *Grundzüge einer Dirigierlehre.* Betrachtungen über Technik und Poesie des modernen Orchester-Dirigierens	—	1.—
Müller-Reuter, Th.: *Lexikon der Konzertliteratur.* Bd. I	6.—	8.—
Nachtrag zu Band I. (Beethoven, Brahms, Haydn)	4.—	6.—
Praetorius, Michael: *Syntagma musicum. Tomus tertius.* Wolfenbüttel 1619. Bearbeitet u. neu herausgegeben von Dr. E. Bernoulli	6.—	8.—
Quantz, Joh. Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen.* Kritisch revidierter Neudruck. Herausgeg. von Dr. Arnold Schering	6.—	8.—
Schering, A.: *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance.* Mit zahlreichen Abbildungen	6.—	8.—
Seidl, Arthur: *Vom Musikalisch-Erhabenen.* Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. 2., durchgearbeitete und vermehrte Auflage	3.—	4.50

VERLAG VON C. F. KAHNT, LEIPZIG, NÜRNBERGERSTR. 27

NEUE MUSIK-ZEITUNG

45. Jahrg. VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT STUTTGART 1924 Heft 12

Bruckners Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen

Von AUGUST STRADAL

Es gibt Meister der Tonkunst, welche durch die Art und Weise ihrer Schöpfungen selbst für den fernsten Zuschauer als bahnbrechende Genies erkenntlich sind, indem sie, was nicht nur die Ideen, sondern auch die Form betrifft, in neuer, nie dagewesener Weise auftreten. Freilich wird ihre reformatorische Stellung nicht bei Lebzeiten erkannt und geschätzt, denn, um Schopenhauersche Worte zu gebrauchen, „es benötigt ihr Licht infolge ihrer hohen Stellung lange Zeit, um den Erdbewohnern sichtbar zu werden." In Zeiten aber, wo die Erkenntnis ihrer Größe immer mehr Raum gewann, wurde das Neuartige ihrer Schöpfungen immer schneller anerkannt. So verhält es sich auch bei großen, bahnbrechenden Erscheinungen der Dichtkunst und der bildenden Künste, wenn neue Ideen in ganz neuen Formen der Welt geschenkt werden.

Langsamer schält sich die wahre Kunsterscheinung bei einem Meister heraus, der infolge der Art und Weise seiner Schöpfungen trotz des ganz neuen Ideenkreises scheinbar die früher gebrauchten Formen noch benützt. Ich denke dabei an Bruckner, wenn ich sage, daß er die gebrauchten Formen scheinbar benützte. In Wirklichkeit stellt sich jedoch heraus, daß er doch neue Formen in der Symphonie erfunden hat. Dem Uneingeweihten aber ist dieses Neue nicht so sichtbar, nicht gleich erkenntlich; demjenigen aber, der sich eingehend mit Bruckner beschäftigt, wird alsbald auch eine neue Symphonieform erstehen. Bruckner ist eine Erscheinung, welche allen Theorien, ja sogar der Entwicklung der Tonkunst zu widersprechen scheint.

Betrachten wir nun zunächst das Gebiet der Symphonie, welche eine ungeheuerliche Entwicklung von Ph. Emanuel Bach bis Beethoven erlebte. Aus den Banden des Formalismus schälten sich immer freier die Gedanken der Symphonie heraus, indem diese sich schon bei Mozart — ich denke an die Jupitersymphonie — zu gigantischer Höhe erhoben und durch Beethoven den höchsten Gipfelpunkt erreichten. Aber da die strenge Form der Symphonie den einstigen Gedanken des Letzteren nicht mehr genügen konnte, zerbrach er mit kühner Hand die äußere Schale der Symphonie, indem er die Neunte schuf, der erstaunten Welt verkündend, daß das Ende der Symphonie gekommen sei und daß das erlösende Wort aussprechen müsse, was kein Instrumentalsatz wiedergeben könnte. Wagner und Liszt erkannten auch in diesem Riesenwerk das Ende der Symphonie, da die Neunte den Weg weise, auf welchem die Tonkunst sich weiter entwickeln mußte. Ersah Wagner in der Neunten die Brücke zum Musikdrama, so konnte sich Liszt ein symphonisches Schaffen nur in der symphonischen Dichtung vorstellen, also in der Verbindung zwischen der Instrumentalmusik und der Dichtkunst, oder im Vereine mit den bildenden Künsten.

Und nun Bruckner! Er hatte die Neunte Beethovens bewundert, geliebt, sich an ihr begeistert, er hatte die letzten Quartette in sich aufgenommen, sich mit ihnen verquickt und die Missa solemnis als die höchste Emanation des Gottesgedankens gefeiert! Und doch ersah er in diesen Riesenwerken kein Hemmnis, kein Hindernis, das ihn etwa in der Schaffung seiner eigenen Symphonien und seiner Kirchenmusik hätte zurückhalten können. Als „Reiner Tor" griff er zur Symphonie, dachte und grübelte nicht, da ihm jede Reflexion abging und er nur naiv schuf, wozu er sich von seinem Genius gedrängt fühlte, zumal da er nicht unter Wagner und Liszt aufgewachsen war und sich nie mit kunsthistorischen oder ästhetischen Schriften befaßte. Bruckner trat überhaupt nicht an den Gedanken heran, daß die Neunte das Ende der Symphonie bedeute, daß die Tonkunst nach Beethoven ganz anderen Erscheinungsformen entgegengehe. Er erlebte das Musikdrama Wagners, die Phantastische Berlioz', die Faust-Symphonie Liszts, ohne sich, was die Tendenzen und Ziele, die Kunstformen dieser Werke und den ihnen innewohnenden und fortschreitenden Kulturwert anbelangt, Ideen zu machen. Für ihn schuf Wagner nur unerhörte Musik, während er der künstlerischen Gesamterscheinung dieses Meisters gar kein Interesse entgegenbrachte und infolge seiner, wenn ich mich so ausdrücken darf, fast mangelhaften, allgemeinen künstlerischen Bildung die allumfassende, epochale Größe Wagners gar nicht in sich aufnehmen konnte. So betrachtete Bruckner Wagner als den genialsten dramatischen Musiker, der eben durch seine Musik alle, welche für die Bühne schufen, überragte. Die Dichtkunst, die Philosophie Wagners, kurzum alle jene Eigenschaften, die sich bei Wagner harmonisch zu einem einheitlichen Kunstwerk verbanden, Eigenschaften, welche wir nicht von der Musik trennen können, ließen Bruckner ganz kalt. Immer waren es nur die unerhörten Klänge Wagners, an welchen sich seine Seele berauschte. Und doch pilgerte Bruckner oft nach Bayreuth, erlebte das Festspiel und ging ganz in ihm auf, soweit es ihm möglich war. So

suchte und fand er in Bayreuth nicht das deutsche Gesamtkunstwerk, sondern nur Wagners Musik. Wir sehen, daß Bruckner kein Wagnerianer war, da er für die Bühne und für die Schriften Wagners gar kein Verständnis hatte. Wagner war aber als Musiker für Bruckner notwendig. Um dies zu verstehen, müssen wir uns die Frage vorlegen, ob Bruckner auch erstanden wäre, wenn Wagner nicht gelebt hätte. Es ist wohl klar, daß Bruckner auch in diesem Falle mit Symphonien hervorgetreten wäre, nur wären sie sicher anders gestaltet gewesen. Bei der Besprechung der Ersten Symphonie werde ich den Nachweis liefern, daß die drei ersten Sätze vor dem Erlebnis des Tristan in München entstanden sind. Es handelt sich hier um die Frage, ob Bruckner schon vor der Aufführung die Partitur oder den Klavierauszug besessen hat. Unzweifelhaft finden wir in der Ersten Symphonie so kühne harmonische Wendungen, wie sie im Tannhäuser und Lohengrin noch nicht vorkommen. Ob Bruckner in der Ersten Symphonie schon eine neue Harmonik erschaute, wie wir diese bei Wagner erst im Tristan finden, oder ob Bruckner, etwa gestützt auf die im Tristan gefundene Harmonik sich selbst in der Ersten Symphonie harmonisch entwickelte, kann wohl kaum mit Sicherheit entschieden werden. Ich aber glaube, daß Bruckner in der Ersten Symphonie, ohne den Tristan zu kennen (ich spreche von den drei ersten Sätzen), aus sich selbst eine unerhörte Harmonik, ein neues musikalisches Gebilde erschaffen hat.

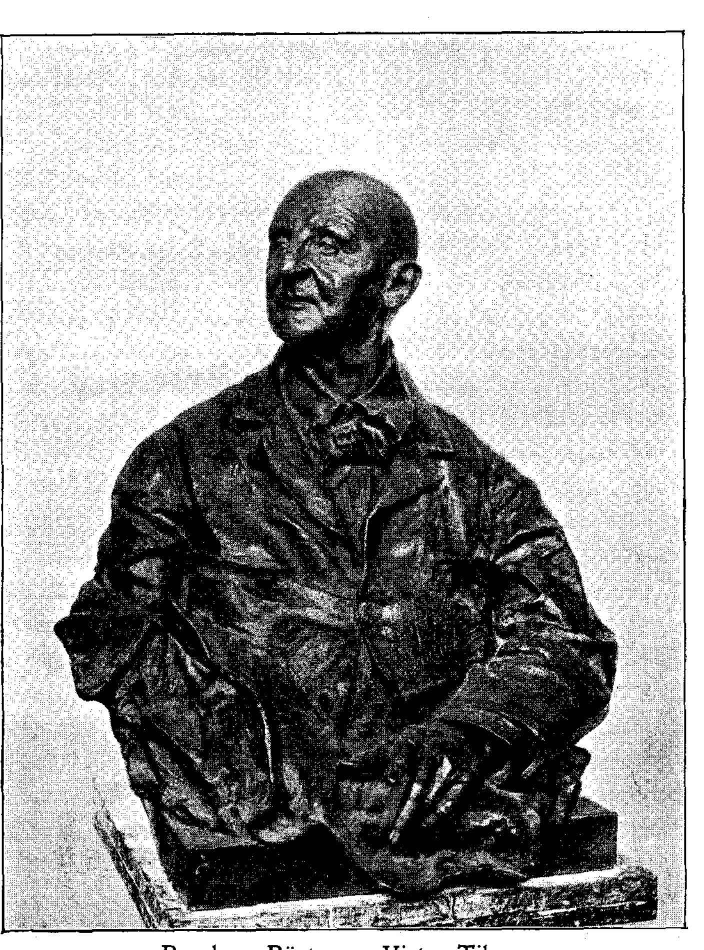
Liszt ging bekanntlich, wie ich des langen in meinem Liszt-Buch schilderte, Wagner harmonisch voraus. Dieser hat sogar selbst zugestanden, daß er durch Liszt „harmonisch ein ganz anderer Kerl geworden ist." Warum sollte Bruckner, selbst ein Genie, nicht auch harmonische Reichtümer v o r Wagner gesammelt und mit ihnen eine neue Welt erschlossen haben? Freilich, wenn wir von der Ersten Symphonie absehen und die Frage unerörtert lassen, ob Bruckner hier wirklich bahnbrechend, oder mehr gestützt und begeistert durch den Tristan war, so müssen wir bei den übrigen Symphonien doch zu dem sicheren und unzweifelhaften Resultat kommen, daß Bruckner ab und zu von Wagner nicht bloß harmonisch, sondern auch thematisch beeinflußt wurde. Bei Besprechung der einzelnen Symphonien werde ich auf jene charakteristischen Stellen, wo mir ein Einfluß Wagners vorhanden zu sein scheint, zurückkommen; doch ist der Einfluß so unbedeutend, wie etwa jene Einwirkung, welche Mozart auf die ersten Werke Beethovens ausübte, ja es scheint mir der Einfluß Mozarts auf Beethoven viel größer und nachhaltiger gewesen zu sein, als der Eindruck, den Wagner auf Bruckner machte, der *mir* wenigstens minimal erscheint und nicht zu vergleichen ist mit der großen, musikalischen Beeinflussung Wagners durch Liszts Werke.

Bruckner, ein eigener Geist, konnte von dem Riesengeiste Wagners nicht gehemmt werden. Nur das Genie wird durch die Strahlen eines anderen Genies in seinem Schaffen nicht behindert, während für Talente eine große Gefahr vorhanden ist, wenn sie dem Sonnenlichte des Genies zu nahe kommen. Peter Cornelius z. B. floh endlich vor Wagner, da dessen Größe ihn in seinen eigenen Schöpfungen hemmte. Diese Gefahr war nun für Bruckner nicht zu befürchten; sicher und unbeeinflußbar setzte er seinen Weg fort, ohne irgendwie durch Wagner — außer etwa harmonisch — beeinflußt zu werden. Auch die Reformbestrebungen von Berlioz, die sogenannte realistische symphonische Dichtung, wie sie uns in der Phantastischen, der Harold-, Romeo und Julie-Symphonie entgegentritt, verwirrten Bruckner nicht und hinderten ihn nicht, das weite Reich seiner eigenen Symphonien zu befruchten. Brachte er auch den reformatorischen Bestrebungen Berlioz' kein Interesse entgegen, war er auch von der Notwendigkeit der neuen Kunstformen und des Inhaltes, wie sie uns in den symphonischen Werken von Berlioz entgegentreten, nicht überzeugt, so verfolgte er dennoch die Werke dieses Meisters mit großer Bewunderung und war von dessen Requiem sogar begeistert. Während für den jungen Liszt die Phantastische Symphonie von Berlioz der Weckruf einer neuen Zeit war, welchem er mit glühender Leidenschaft im Anfang zu folgen suchte, bedeuteten für Bruckner die Werke von Berlioz nur eine Fülle von herrlichen, schönen und gewaltigen Themen, interessierten ihn nur die Instrumentation und die kühnen Harmonien und Modulationen. Aber freilich mit manchen Kühnheiten und Wagnissen, wie mit dem Hexensabbath der Phantastischen und der Orgie der Banditen in der Harold-Symphonie konnte Bruckner nicht mehr mitgehen. Wo sogar schon Liszt Bedenken gegen den letzten Satz in der Studie über die Harold-Symphonie aussprach, mußte ihm die wilde, ausschweifende Phantasie des kühnen Berlioz ganz unverständlich bleiben und auch auf die diesem Werke zugrunde liegenden poetischen und philosophischen Ideen hätte er nicht eingehen können. So erschien ihm Berlioz eigentlich als ein Monstrum, an dem er eigentlich nur die harmonischen Eigenschaften bewunderte. Wie hätte auch er, der als Mensch den Schulgehilfen von Windhag nie ganz verleugnen konnte, die phantastische Natur von Berlioz, der mit Byron seelenverwandt war und in der Harold-Symphonie sein eigenes „Ich", mit der ewig unbefriedigten, faustischen Sehnsucht, der Zerfahrenheit, dem Pessimismus niederschrieb, der überall die Vernichtung des Edlen und Guten im Wogen und Stürmen der Leidenschaften, und im Getriebe des Menschentums nur als letztes Ende ein Versinken im Schlamm der Gemeinheit ersah, erfassen können! Ritter Harold und — Anton Bruckner! Gibt es wohl größere Gegensätze! Bruckner hing ganz an dem Glauben seiner Väter, in ihm ersah er die Befreiung von

allen irdischen Leiden, zu Gott flüchtete er, wenn ihn des Lebens Wogen umbrandeten! Dann beugte er vor dem Altar seine Knie und erhoffte und erbat in heißem Gebete vom Erlöser Befreiung seiner Leiden, Rettung vor seinen Widersachern. Schlicht und einfach, seine ganze Größe nicht ahnend, zog Bruckner durch das Leben, seine Umgebung gar nicht verstehend, nur in sich sein eigenes Leben führend. Sind Bruckners Symphonien scheinbar eben nur Symphonien, so entschleiern sie sich dem Kenner und Forscher doch als große symphonische Dichtungen, die aber alle dasselbe, Bruckners ureigenstes Dasein, behandeln. So erleben wir in den ersten Sätzen seinen schweren Kampf mit der Außenwelt, seine Verzweiflung, ab und zu eine Ermattung, dann wieder ein Aufraffen zu neuem Kampf, zu Heldentaten. In den zweiten Sätzen fühlen wir, wie der Meister tief in sich selbst versinkt; Gedanken der Trauer, Todesgedanken, Resignation, Sehnsucht nach Frieden ziehen in seinen Adagios an uns vorüber. Oft aber strömt ein seliges Glück der Liebe hervor, Erinnerungen an nie mehr wiederkehrende Stunden zittern hindurch, doch sind es nie Liebesszenen, nie Gebilde sinnlicher Natur, sondern zarte, duftige Blumen, die kaum erblüht, verwelken. Manchmal wieder ertönt aus den Mittelsätzen ein stilles Gebet, ein Choral, der Gottesgedanke bricht sich in der Nacht der Finsternis Bahn und erhebt sich majestätisch. Das sind die ekstatischen Steigerungen, die wir bei Bruckner so oft antreffen, die aber nie sinnlich, wie bei Liszt, aufzufassen sind.

Die Scherzi sind echt ländliche Naturszenen, erfüllt von Tanz und Heiterkeit; wir erblicken die saftigen Gefilde Oberösterreichs, wir sehen die schmucken Dörfer, ländliche Weisen ertönen, alles ist erfüllt von Frohmut und strotzender Gesundheit.

In den letzten Sätzen verschwindet dieses frohe Bild, wieder lösen es Kampfesthemen ab, in deren Mitte oft ein Choral erscheint. Es beginnt ein Kampf zwischen dem Daseinsringen und dem Choral, ein Kampf, dem wir mit Beklommenheit folgen, zuerst im ungewissen, welche von beiden Ideen als Siegerin hervorgehen wird. Aber wie die Sonne alle Finsternis zerstreut und die Schatten der Nacht weichen und wie das holde Gestirn alles mit Lichtfluten vergoldet, so siegt bei Bruckner stets der Gottesgedanke, der Choral, und die Symphonie strömt in einem brausenden Jubel der Anbetung und Danksagung aus. Wir können von den Schlüssen aller letzten Sätze sagen, daß sie ein stolzes, majestätisches „Te Deum laudamus" verkörpern. Die Symphonien sind weder durch Byron, noch durch Shakespeare oder Goethe angeregt, sondern sind der einfache Ausfluß der Persönlichkeit Bruckners, seiner stillen, aber innerlich so reichen Leidenstätigkeit. Sie sind zum größten Teile religiöse Symphonien, in denen zum Schluß der Gottesgedanke siegt. Wir könnten sie ebenso auch symphonische Messen nennen. —



Bruckner-Büste von Victor Tilgner
Mit Genehmigung des Verlags Georg Müller A.-G., München

Um das Verhältnis Bruckners zu Liszt zu verstehen, muß ich auf meine persönlichen Erinnerungen zurückgreifen. Ende April 1885 übersiedelte Liszt von Budapest, wo er seit Ende Januar an der königl. Musikakademie Unterricht erteilte, über Wien nach Weimar. In Wien hielt sich Liszt ungefähr 6 Tage bei der Hofrätin Liszt, der Witwe des Generalprokurators, im Schottenhof auf. An einem Vormittag, als Dr. Standhartner, dessen Stiefsohn, Musikschriftsteller Schoenaich und ich, der ich den Meister von Pest nach Wien als Schüler begleitet hatte, bei ihm anwesend waren, erschien auch Anton Bruckner. Es überkam uns alle ein Lächeln, als er Liszt mit dem Titel: „Euer Gnaden, Herr Kanonikus" ansprach. Bruckner kam zu Liszt, um ihn zu bitten, daß er die Aufführung seiner Siebten Symphonie bei der Tonkünstlerversammlung zu Karlsruhe (Mottl) befürworte. Liszt fiel es schwer, Bruckners Bitte abzulehnen, es schien aber tatsächlich nicht mehr möglich, das ganze Werk aufzuführen. Bei dieser kurzen Begegnung der beiden großen Meister fühlte ich, daß Liszt der Erscheinung Bruckners größere Sympathie nicht entgegenbringen

konnte, entsinne mich aber, daß er beim Abschied doch sehr freundlich mit Bruckner war und ihm versprach, seine Bitte zu befürworten. Bei der Tonkünstlerversammlung wurde jedoch dann nur das Adagio der Siebten aufgeführt. Nach der Rückkehr von Karlsruhe nach Weimar äußerte sich Liszt zwar günstig über das Adagio, man hatte aber doch den Eindruck, als wenn ihm das Werk nicht besonders imponiere. Sollte Liszt, der als reproduzierender Künstler Bach, Beethoven, Schubert und Weber propagandiert hatte, der auf den ersten Blick die Größe Berlioz', Chopins, Schumanns, Franz', Wagners, Cornelius' usw. erkannte und die meisten bedeutenden Komponisten seiner Zeit förderte, dies eine Mal die hellsehende Kraft verloren haben? „Groß sein, heißt Größe erkennen", sagte der berühmte Rechtslehrer Unger, bei welchem Liszt in Wien oft verkehrte. Es war eben zwischen den Kunstanschauungen Liszts und Bruckners ein Abgrund, der sich absolut nicht überbrücken ließ. Sprach man Liszt begeistert von Bruckner, konnte er nicht zustimmen. Es war mir, als Schüler Bruckners, oft das Glück beschieden, ihn auf der Orgel improvisieren zu hören; so einmal in der Votivkirche in Wien über Wagners Trauermusik aus der Götterdämmerung, vor großer Zuhörerschaft. Als ich Liszt einmal davon erzählte, antwortete er, daß er Saint-Saëns als Organisten höher stelle wie Bruckner. Saint-Saëns soll z. B. Liszts Legende „Prédication aux oiseaux" (Vogelpredigt) großartig auf der Orgel gespielt haben. Liszt hörte außer dem Adagio der Siebten nur zwei Sätze aus der romantischen Symphonie und das ganze Quintett Bruckners auf der Tonkünstlerversammlung in Sondershausen 1886, nicht ganz zwei Monate vor seinem Tode. Trotz des herrlichen Adagios schien aber auch das Quintett keinen tieferen Eindruck auf Liszt zu machen, der damals schon sehr leidend war und vielleicht deshalb weniger fähig, Fremdes in sich aufzunehmen. Ich glaube mit Bestimmtheit behaupten zu können, daß Liszt nicht mehr in die Lage kam, sich mit anderen Werken Bruckners zu beschäftigen. Bruckner widmete ihm wohl seine Zweite Symphonie, zog aber diese Widmung wieder zurück. Wir können bei Liszts Denkweise unmöglich annehmen, daß er sich durch die äußere Erscheinung und das manchmal kindliche und unbeholfene Benehmen Bruckners in seinem Urteil über ihn beeinflussen ließ. Freilich konnte man sich keine größeren Gegensätze in der Erscheinung vorstellen, als Liszt und Bruckner. Liszt war selbst als Greis von peinlicher Akkuratesse, was Kleidung und Benehmen anbelangt; stets sich beherrschend und eigentlich selten sein inneres Seelenleben zeigend, achtete er der Etikette, nicht das kleinste Zeremoniell übersehend, wie ein feiner Hofmann. Dazu kam die unerhörte Bildung Liszts, der alle Gebiete der Kunst und Wissenschaft in sich aufgenommen hatte und nie stehen bleibend, nur dem Fortschritt in allen Künsten huldigte. Daneben Anton Bruckner — welch' ein Kontrast! Bei Bruckner kam immer wieder der biedere, oberösterreichische Bauer zum Vorschein; zum Teil devot, zum Teil Imperator, war er von großer Erregbarkeit, jedem Wechselspiel seiner Stimmungen hingegeben, bald himmelhoch jauchzend, bald zum Tode betrübt. Während Liszt die Nichtachtung seiner Werke kühl ignorierte, nur ganz selten Verzweiflung oder auch Zorn ob heftiger Angriffe sich seiner bemächtigten, war Bruckner meistens verbittert und suchte die Einsamkeit. Das Los Bruckners war aber auch das bitterste, das man sich denken konnte. Manche seiner Symphonien hat er nur einmal, von der Sechsten nur zwei Sätze, die grandiose Fünfte gar nicht gehört; als seine Werke anfingen, anerkannt zu werden, war er schon schwer krank. Man konnte daher seine Schwermut begreifen. Leider war er auch seinen besten Freunden gegenüber oft mißtrauisch; auch ich hatte oft darunter zu leiden, da Bruckner manches Mal an der Ehrlichkeit meiner Begeisterung für seine Werke zweifelte, da ich in gleichem Maße für Liszts Werke mich begeisterte. Er konnte sich nicht vorstellen, wie man zugleich für Werke so entgegengesetzter Art Bewunderung haben könne. — Liszt ging fast jeden Tag in die Kirche, doch betete er leise. Victor Hugo schildert in seinem Gedicht: „Ce qu'on entend sur la montagne" die Menschheit im Kampfe mit der Natur und stellt zum Schlusse der Dichtung die Frage, wie dieser ewige Kampf zu lösen sei? Liszt antwortete darauf in seiner Bergsymphonie „Ce qu'on entend sur la montagne", indem er zum Schlusse leise, wie ein stilles Gebet, einen Choral bringt; seine Antwort auf Hugos Frage ist hiermit die, daß Religion und Gottesglaube den Kampf der Menschheit mit der Natur beseitigen können. —

Auch Bruckner beobachtete ich oftmals in der Kirche; da gab es kein stilles Beten, wie bei Liszt; er betete oft ganz laut und tief ergriffen und erlebte in der Messe ein ganzes Drama. Auch er hat den Kampf der Menschheit mit der Natur geschildert und die Religion als Erlöserin der Menschheit hingestellt. Doch tut er dies nicht still und gottergeben, wie Liszt in seiner Bergsymphonie, nein, gewaltig tritt bei ihm der Gottesglaube auf, zuerst als Choral, bis er zum Schlusse wie eine große Apotheose in stolzer Pracht erscheint. Der Leser wird erraten, daß ich an die Fünfte Symphonie in B dur denke.

Während Liszt sich durch alle möglichen philosophischen Systeme und durch die Leiden des Lebens zur Religion als rettenden Anker durcharbeitet, wobei er sich jedoch freien Blick für alle Errungenschaften der Wissenschaft bewahrt, ist Bruckners Religiosität kindlich naiv. Es waren ihm nie Zweifel und Bedenken gekommen, er war wie der Bauer, der treu an der Religion seiner Väter hängt. Liszts Musik ist der Ausfluß einer ungeheuren, sinnlichen Persönlichkeit (mit Ausnahme der Kirchenmusik); alles ist bei ihm sinnlich und steigert sich und

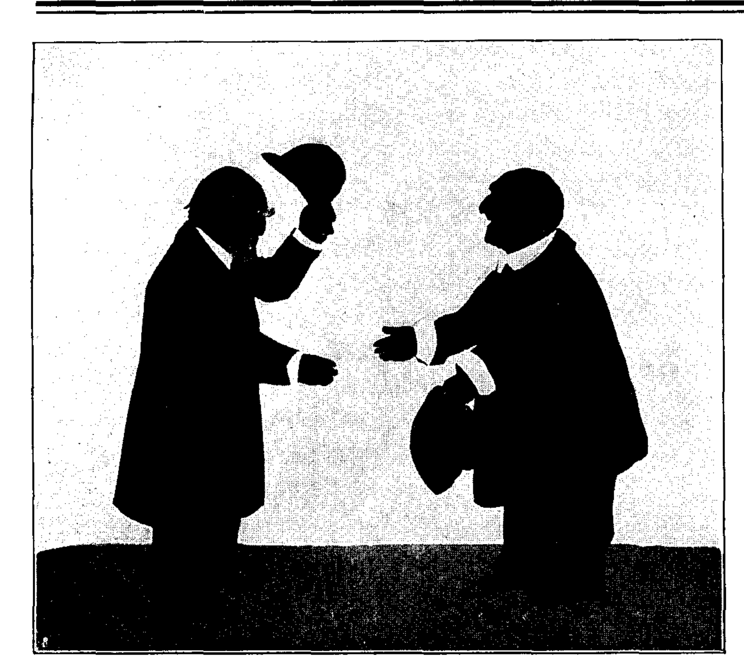
türmt sich leidenschaftlich auf. Bruckners Werke dagegen entbehren, wie die Werke Beethovens, des eigentlich sinnlichen Reizes, trotz aller gewaltigen Steigerungen, die mehr religiös-ekstatischer Natur sind. Wahrscheinlich konnte auch Bruckner seinerseits, der ohne Liebe zu finden durchs Leben ging, den sinnlichen Zug der Lisztschen Schöpfungen nicht verstehen. Die einzige gemeinsame Eigenschaft, die beiden Meistern anhaftete, war ihre Naivität und Kindlichkeit, die ja fast allen Genies zu eigen ist.

Ich sagte schon oben, daß Liszt bei seinem Urteil über Bruckner sich absolut nicht von dessen äußerer Erscheinung beeinflussen ließ. Es müssen also tiefkünstlerische Gründe gewesen sein, welche Liszt bewogen, sich gegenüber den Werken Bruckners reserviert zu verhalten. Liszt betrachtete Beethovens Neunte als den Gipfelpunkt der Symphonie, in ihr sah er jene Montblancspitze, von welcher es nicht mehr aufwärts, sondern nur abwärts gehen konnte. Schon die Symphonien Schumanns, Mendelssohns und Brahms' erschienen ihm wie Pfade, die zwar durch wunderbare Gefilde, aber doch talabwärts gingen. Daß Bruckner die alte Form der Symphonie zerbrach und seinen neuen Gedanken eine neue Form gab, schien Liszt nicht einzusehen, er sah die Symphonie mit Beethovens Neunter beendet und nur die symphonische Dichtung konnte zu neuen Welten führen. Die poetische Grundlage, die Idee wurde für Liszt das Fundament, welches die Form und den Inhalt des Werkes bestimmte. So wie er eine Sonate mit vier Sätzen als ein „vormärzliches Geschäft" betrachtete, so erschien ihm ein Schaffen in der alten Symphonieform rückschrittlich. „Wem absolut nichts einfällt, der komponiert eine Suite" — pflegte er oft zu sagen. Das kontrapunktische Können Bruckners mußte Liszt fast befremden. Ebenso erging es Bruckner mit der Erscheinung Liszts. Einem meiner Konzerte in Wien, in welchem ich die Bénédiction de dieu, die Dante-Sonate und die beiden Legenden spielte, wohnte Bruckner bei. Als ich mit ihm später beisammen war und das Gespräch auf diese Werke Liszts kam, fühlte ich heraus, daß nicht einmal die kühne Dante-Sonate auf ihn Eindruck machte. Er schätzte jedoch einzelnes aus der Graner Messe und der hl. Elisabeth, ohne diese Werke aber zu lieben. Liszts Fantasie und Fuge über B—A—C—H hat Bruckner auf der Orgel gespielt. Ich bin überzeugt, daß ihm Regers Fantasie und Fuge über dasselbe Thema besser gefallen hätte, weil Regers Werk polyphoner ist, als dasjenige Liszts. Bruckner konnte, zumal er, trotz mancher poetischen Anregungen (siehe romantische und Fünfte Symphonie), absoluter Musiker war, das poetische Element bei Liszt nicht fassen; er vermißte überall das polyphone Gestalten. Man vergleiche einmal beispielsweise den letzten Satz der Fünften Symphonie Bruckners mit dem „Nächtlichen Zug" (nach Lenau), oder mit dem Epilog zum Tasso. Das ist so grundverschieden, einander völlig fremd, wie ein Palmenhain einem Tannenwald! Einmal hörte ich zusammen mit Bruckner Liszts „Tasso". Das Lamento gefiel ihm, den Trionfo fand er dagegen



Handschrift Anton Bruckners

nicht bedeutend. Als das Werk zu Ende war, frug er mich, was das Wort „Tasso" bedeute? Ich erklärte ihm nun die Leiden und Anfeindungen, die der unsterbliche Sänger von Ferrara zu erdulden hatte, schilderte ihm Tassos Tod und wie sein Leichnam am Kapitol zu Rom gekrönt wurde. Als ich mit meiner Erzählung zu Ende war, sagte Bruckner mit Tränen in den Augen ganz naiv: „Das bin ich." Ich erklärte ihm nun weiter, daß Liszt mit seinem „Tasso" nicht den einzelnen Fall in Tönen schildern wollte, sondern daß er in diesem Werke das Urbild des Schicksals eines jeden Geistesfürsten, der Neues schafft, vertonen wollte. Liszts Musik ist transzendentaler Natur, besonders die Werke der letzten Periode haben die Verbindung mit allem Irdischen verloren, er findet oft Klänge wie aus anderen Welten. Bruckners Werke dagegen sind kompakt, wie in Stein gehauen, Fels türmt sich auf Fels, gewaltige germanische Kraft erschließt sich



Eduard Hanslick und Anton Bruckner
Schattenbild von Dr. Böhler
Mit gütiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Wilh. Müller), Wien

uns überall. Nur im Adagio der Neunten verläßt Bruckner alle Erdenpfade und zieht in ein weltenfernes Reich, das er bis dahin noch nie betreten; und hier hätte ihn Liszt sicher ans Herz genommen.

Strebten auch Liszt und Bruckner, weit getrennt, jeder seine eigenen steilen Pfade empor, so erreichten sie doch ihr Ziel jeder in seiner Art. Die Kunst geht unbeugsam ihren merkwürdigen Weg, allen Theorien trotzend. Wer würde jetzt nach den Erfolgen der Brucknerschen Werke die Symphonieform als Fortsetzung der Neunten vermissen wollen!

Es gelang mir oft durch Gespräche einen Einblick ins künstlerische Glaubensbekenntnis Bruckners zu erhalten. Zunächst begeisterte er sich an Bach, in welchem er Anfang, Sein und Werden aller Kunst ersah; er kannte genau die Orgelkompositionen, das Wohltemperierte Klavier, die Passionen, die h moll-Messe und manche Kantaten des Altmeisters. Das Wohltemperierte Klavier hatte er sich bereits als Schulgehilfe von Windhag angeschafft und befaßte sich damit täglich auf einem schlechten Klavier. Der Einfluß, den Bach auf Bruckner ausübte, war ein immenser; von ihm übernahm er die Polyphonie, die er aber in moderner Weise ausbildete und von manchem Formenzwang befreite. Trotzdem können wir behaupten, daß sich seine gewaltigen Fugen, wie z. B. im letzten Satze der Fünften Symphonie, in Gloria und Credo der f moll-Messe usw. ganz auf Bachs hohe, kontrapunktische Kunst stützen, wenn sie auch für den ferneren Beschauer sich als ganz andersartig darstellen.

Doch ebenso wie Liszt die Fuge nur als ein Mittel zum Zweck auffaßte, dessen man sich bedienen könne, wie man sich der Hörner oder der großen Trommel bedient, so war auch Bruckner kein fanatischer Fugenkomponist; er gebrauchte sie nur dann als Ausdruck der Objektivität, wo sie zur Darstellung der Gesamtgefühle der Menschheit als bestes Mittel erschien. Sonst aber verfuhr Bruckner subjektiv, wenn er auch öfters vielstimmig auftrat, doch finden wir auch bei ihm, freilich nicht so zahlreich wie bei Liszt, einzelne homophone Partien, welche alle den Ausdruck des subjektiven Fühlens haben. Bruckner hat freilich nie über subjektive und objektive Darstellung reflektiert, das Gefühl gab ihm selbst den richtigen Ausdruck. Wir finden bei ihm viele gewaltige und ergreifende Orgelpunkte, doch auch diese sind nur Mittel, nie Selbstzweck. Bruckner hat mir gegenüber sehr oft die Lächerlichkeit jener Komponisten betont, welche justament ohne dringendes Erfordernis in Fugen und Orgelpunkten „wüten" und sich der Vielstimmigkeit nicht genug tun können.

Indem Bruckner die Mittel des Bachschen Kontrapunktes benützte, diese jedoch modernisierte und dem jeweiligen Ausdruck seiner eigenen Tonsprache anpaßte, knüpfte er nur scheinbar an vergangene Zeiten an; es liegt hier kein Zurückschreiten in frühere Kunstepochen vor, wodurch nie neue Gedanken entstehen können, sondern nur eine teilweise Benützung alter Mittel in neuer Auffassung zu neuen Daseinsformen und Ideen vor. Derselbe Vorgang tritt ein, wenn Liszt ab und zu die alte Antiphonie für seine neue Kirchenmusik benützt. Diese wird von ihm geläutert, erhält Rhythmus und harmonische Färbung und so wird auf Grund dieser Antiphonie, wie auf einer alten unterirdischen Krypta, ein neuer Kunsttempel der Kirchenmusik erbaut.

So verhält es sich auch bei Bruckner mit der Benützung der Bachschen Kontrapunktik. Übrigens war Bruckner kein fanatischer Bachianer, der jeden Ton des Meisters in Verzückung anbetete, da er wohl zwischen den unsterblichen und vergänglichen Werken unterschied und auch bei Bach den Satz gelten ließ: „Bonus dormitat Homerus!"

Es war ergötzlich, wenn Bruckner, der bei Beethoven öfters falsche Quinten- und Oktavenfolgen fand, auch Meister Bach dabei ertappte, worüber er dann stets eine große Freude hatte. Er erfreute sich überhaupt an diesen Freiheiten der Bachschen Kunst, ohne etwa darüber entrüstet zu sein. Was würde Meister Bruckner jetzt sagen, wenn er erfahren möchte, daß ein Teil der Bach-Gelehrten aus diesem Grunde manche Werke des Altmeisters für unecht, nicht von ihm stammend erklärt!

Nicht so groß wie für Bach war Bruckners Bewunderung für Händel; obgleich er ihn auch verehrte und insbesondere von den Konzerten für Orgel und Orchester, den Concerti grossi, dem Messias mit Begeisterung sprach, so vermißte er doch, bei aller Erhabenheit und kontrapunktischen Kunst, die harmonischen Kühnheiten Bachs; auch verminderten seine Bewunderung die

Schlüsse, welche bei Händel stets in gleichem Stil gehalten sind.

Haydn, Mozart und Beethoven verehrte Bruckner wie Götter; in den Werken Beethovens ging er ganz auf; mit einer förmlichen Scheu, wie vor einer unnahbaren Größe, blickte er zu diesem Meister auf, ja, man kann sagen, „er betete ihn an." Die Neunte, die letzten Quartette und Sonaten waren sein teuerstes Gut und ich traf Bruckner oft an, wie er sich mit diesen Werken beschäftigte. Es war einmal im Restaurant Gause in Wien, als ich mit ihm abends allein war. Es kam das Gespräch auf Beethovens Symphonien, wobei ich die Bemerkung fallen ließ, daß wenn ich mich entscheiden sollte, auf welche Symphonien ich verzichten müßte, entweder auf die Beethovens oder die seinen, ich in die größte Verzweiflung geraten würde.

Bruckner war über meine Worte ganz perplex und wollte zuerst protestieren. Als ich ihm aber sagte, daß z. B. die Erste und Zweite Symphonie Beethovens doch der Ausdruck einer vergangenen Kunstepoche seien, daß aber seine Symphonien das epochale Gepräge der künftigen Zeit tragen, schwieg der Meister. Ich hatte immer den Eindruck, daß Bruckner seine eigene Größe nie recht fühlte — wie es auch Schubert erging, der sich durch Beethoven gedrückt fühlte — und daß Beethoven ihm wie ein unüberschreitbares Gebirge erschien. Und doch hat der Parsifal der Tonkunst, Anton Bruckner, dieses Felsenmassiv nicht nur überschritten, sondern auch höhere Regionen erreicht, als sie selbst dem Heros der Symphonie möglich waren. War auch die Begeisterung Bruckners für Beethoven eine flammende, so finden wir merkwürdigerweise doch in seinen Werken gar keine Einflüsse Beethovens vor. Während dessen Erste Symphonie zum Teil von Mozart beeindruckt ist, steht der Koloß, die Erste Symphonie Bruckners, in gar keinem Zusammenhange mit Beethoven und tritt ganz originell auf. Während Wagner und Liszt eine große Schule hinterlassen und tatsächlich ihre Nachfolger beeinflußt haben, müssen wir einen Einfluß bei Beethoven auf seine Epigonen verneinen; das cis moll-Quartett Op. 131, das F dur-Quartett Op. 135, die Sonaten Op. 106 und Op. 111, ja selbst die Neunte Symphonie stehen so einzigartig in der Musikgeschichte da, daß sich aus diesen Werken keine neuen Welten entwickeln konnten. Was Menschengeist in diesen unsterblichen, tonlichen Visionen ausgesprochen hat, war zu keiner Fortsetzung geeignet, da alle Seiten des menschlichen Daseins in ihnen erschöpft waren; so konnten durch Anbau an diese Werke keine neuen Pfade gefunden werden.

Anders verhält es sich mit Franz Schubert. Sein Einfluß auf die Nachwelt ist tatsächlich ein sehr großer gewesen. Schon seine Lyrik enthält viele Keime, welche nach anderen Richtungen hin von seinen Nachfolgern gepflegt werden konnten. In meinem Buche über Liszt schildere ich den großen Einfluß, den Schubert auf Liszt als Lyriker ausübte; so vergleiche ich z. B. die Harfnerlieder beider Meister. Auf Bruckner, der, trotz einiger Lieder, der eigentlichen Lyrik ganz fern stand, konnte der Lyriker Schubert keinen Einfluß nehmen, wohl aber als Symphoniker. Hauptsächlich die C dur-Symphonie Schuberts, mit den sich oft wiederholenden Nonen- und Undezimen-Akkorden bei den Steigerungen, hat Einfluß auf Bruckner ausgeübt. Und nun gar das Scherzo der C dur-Symphonie und die Brucknerschen Scherzi! Hier liegt, wenn ich mich so ausdrücken darf, das gleiche Kolorit vor. Wir finden hier bei Schubert schon harmonische Wendungen, wie wir sie sonst nur bei Bruckner antreffen.

Gleich Liszt verehrte auch Bruckner Schubert wie einen Hausgott, den er zwar nicht mit Bach und Beethoven auf die allerhöchste Stufe stellte, welchen er aber mit jeder Faser seines Herzens liebte. Er war mit Schuberts Klängen aufgewachsen, die Liebe für ihn bewahrte er sich bis zum Tode.

Obzwar die Natur Mendelssohns der Bruckners konträr war, so schätzte er doch manche seiner Werke sehr hoch ein und das große kontrapunktische Können Mendelssohns war ihm sympathisch. Chopin kannte er fast gar nicht und er brachte seinen Werken, wenn er zufällig eines hörte, gar kein Interesse entgegen. Auch Schumanns Symphonien boten ihm keinen Reiz; auch ersah er in den langsamen Sätzen nicht den richtigen Adagio-Charakter der Symphonie, sie erschienen ihm wie Romanzen. Er nannte Schumanns Symphonien immer „Sinfonietten".

Als der Wiener Universitätsprofessor Dr. Heinrich Schuster, welcher eine Broschüre über Robert Franz geschrieben, einmal begeistert über diesen Liederkomponisten sprach, wurde Bruckner ärgerlich. In dieser aber begreiflichen Interesselosigkeit für Franz unterschied er sich wesentlich von Liszt, welcher bekanntlich Franz sehr gefördert hatte. Hiermit wären Bruckners Beziehungen zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen besprochen, und ich ergänze noch zuletzt, daß Bruckner von R. Straußens „Till Eulenspiegel", dessen erster Aufführung durch die Wiener Philharmoniker er beiwohnte, sehr überrascht war und sich mit Bewunderung über dieses Werk zu mir äußerte.

Bayreuther Gedanken / Von Dr. Carl Siegmund Benedict

Zur Wiedererweckung der Bayreuther Festspiele

Die Frage um Bayreuth entscheidet sich letzten Endes durch die Frage um *Wagner*. Sollten diejenigen recht haben, die Wagner als überlebt bezeichnen, als einen der Vergangenheit angehörigen Musiker, der durch die Bestrebungen moderner Tonsetzer überholt sei und der Gegenwart nur wenig mehr zu sagen habe, so wäre damit ohne weiteres auch das Schicksalswort über Bayreuth gesprochen. Wagner hatte Bayreuth — seine größte Schöpfung — für seine Werke geschaffen und eine Ablehnung dieser Werke bedingte somit zugleich die Verneinung Bayreuths.

Nun liegt der Fall aber so, daß diese Abkehr von Wagner eigentlich nur in gewissen „modernsten" Musikerkreisen gepredigt und geteilt wird, sowie von einer bestimmten Richtung der Presse und Musikskribenten, die, meist undeutschen Fühlens, dem Meister von Bayreuth und seinem urdeutschen Kunstwerk niemals hold waren. Liegt bei diesen letzteren entweder wirkliches Unverständnis oder gar böser Wille vor, so ist ein Sichabwenden von Wagner bei jungen eigenschöpferischen Talenten immerhin begreiflich, die, um nicht von der Erscheinung des größten Meisters erdrückt zu werden und in der an sich richtigen Erkenntnis, daß es über Wagner hinaus keinen „Fortschritt" gäbe, sich lieber ohne ihn neue Wege suchen. Aber hierbei handelt es sich eben nur um einzelne Individuen; bei der großen Menge der Kunstfreunde ist von einer Abkehr von Wagner nichts zu bemerken. Seine Volkstümlichkeit — die größte, die je ein Künstler vor oder nach ihm erreicht hat — ist noch immer unbestritten. Das beweist schon rein äußerlich die Statistik der Wagner-Aufführungen, deren Ziffer die aller anderen Bühnenwerke auch heute noch weit in Schatten stellt. Wagner steht jetzt in der Mitte zwischen den alten Klassikern und dem Schaffen der Gegenwart. Und dieses besteht aus Werken solcher Tonsetzer, die man, wenn auch im allerweitesten Sinne, als Wagner-Epigonen (Strauß, Pfitzner, Schillings u. a.) bezeichnen muß, und aus Versuchen einer jungen Musikergeneration, die, zum Teil (z. B. Schönberg) ebenfalls ursprünglich von Wagner ausgehend, auf völlig veränderten Grundlagen eine „neue Musik" aufbauen zu können glaubt. Bis jetzt sind das, wie gesagt, Versuche geblieben, und eine ausgereifte überzeugende Erscheinung, die mit einem unserer älteren Meister in Parallele gestellt werden könnte, gibt es darunter bisher nicht. Aber sollte selbst, was man füglich bezweifeln darf, diese „Zukunftsmusik" einmal allgemein anerkannte Gegenwartsmusik werden, warum müßte deshalb Wagners Bedeutung verblassen? Werden denn in unserer Zeit Bach, Beethoven, Mozart weniger geschätzt und geliebt, weil inzwischen Wagners Kunst den Sieg erlangt hat?

Wagners Stellung als Klassiker ist für die Zukunft gesichert. Heute noch aber, und voraussichtlich noch auf viele Jahrzehnte hinaus, wirkt er als eine durchaus *lebendige*, aus dem vollen Gegenwartsempfinden heraus schöpfende Kraft, deren hohe Idealität noch immer eine fast unvergleichbare Hingabe, Ergriffenheit und Begeisterung weckt. Man befrage einmal das deutsche Volk, soweit es Anteil an der Kunst nimmt, wer ihm der liebste unter seinen Meistern sei, und seine Wahl wird sicher auf Richard Wagner fallen.

So nur ist auch die nötige Vorbedingung für ein Weiterbestehen *Bayreuths* gegeben. Denn Bayreuth ohne Wagner ist unmöglich. Es wurde zwar schon öfters, auch schon vor dem Kriege, der Wunsch geäußert, Bayreuth möge neben den Wagnerschen auch noch Werke anderer angesehener Tondichter bringen. Der Verwirklichung dieses Wunsches stünde aber der Umstand entgegen, daß die Vorbereitung der sechs Wagner-Werke, die Bayreuth in der Regel bietet und auf die man gewiß nicht verzichten möchte, allein schon eine äußerste Kraftanstrengung erfordert, daß daher für Einstudierung weiterer Werke, besonders unter den gegenwärtigen Verhältnissen, einfach keine Zeit mehr bliebe. Und was sollte man schließlich noch bringen? Die älteren Meister, vor allem die grazile Kunst Mozarts, würden durch den Riesenfestrahmen der Bayreuther Bühne doch allzusehr erdrückt. Man würde damit nur Stillosigkeiten begehen. Und von den neueren Tonsetzern, wer käme da in Frage? Glaubt man vielleicht, daß die Kunsthungerigen zur „Elektra" oder zu „Irrelohe" nach Bayreuth pilgerten?

Nein, *Bayreuths Aufgabe* besteht nach wie vor darin, die Werke Wagners von dem Rost und Staub zu befreien, der sich ihnen bei ihrem Verweilen an unseren Staats- und Stadttheatern ansetzt, sie aus der Sphäre der Schablone, des Schlendrians und der lieblosen Geschäftlichkeit zu erheben, der sie dort ausgesetzt sind, und ihnen jene volle Reinheit, Stilechtheit und Weihe wiederzugeben, die ihr Schöpfer von ihrer Darstellung verlangt hat. Und diese Aufgabe erfordert wahrhaftig ein ungewöhnliches Maß von Liebe, Verständnis, Hingabe, Kraft und Zeit. Von allen Seiten droht ja dem Wagnerschen Kunstwerk Gefahr. Das schmähliche Vorkommnis der Berliner Staatsoper, in der im letzten Jahre ein schnell herbeigerufener Gurnemanz ohne Maske und mit dem Klavierauszug in der Hand seine Rolle absang, ist nur einer von vielen Fällen

der Verunglimpfung und Entweihung, die selbst dem „Parsifal“ sogar an unseren ersten Bühnen widerfahren. Und was wird erst an den Jugendwerken, am „Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ gesündigt, die jahraus jahrein über unsere ständigen Bühnen gehen! Das festliche Drama, das Wagner im Auge hatte, wird da zur üblichen Spielplanoper entwertet und pflegt dann, als „stehendes Repertoirestück“ angeblich keiner Proben mehr bedürfend, dem schlimmsten Schlendrian zu verfallen. Aber selbst da, wo übereifrige Spielleiter glauben, Wagner „neu beleben“ zu müssen, ergeht es diesem Kunstwerk nicht viel besser. Ihm wird jetzt unter allen Umständen das „Stil“-Gewand der heutigen Bühnenmode umgehängt, und mag es sich darin noch so unvorteilhaft ausnehmen, mögen Gehalt und Erscheinungsform noch so stark auseinanderfallen, die ausdrücklichen Regievorschriften Wagners völlig unbeachtet bleiben, was fragen unsere Bühnenbeherrscher danach, wenn sie nur „Neues“, „Modernes“ bringen können. Die Wagner-Neuinszenierungen eines Saladin Schmitt, eines Wildermann, Hagemann u. a. in Duisburg, Dortmund, Wiesbaden, Mannheim und anderen Städten, ja teilweise selbst in dem „pietätvollen“ München zeigen, bis zu welchem Grad der Verirrung dieser Modewahn gediehen ist. Gegen solche Einflüsse muß Bayreuth ein Bollwerk bilden, muß die Tradition hochhalten, die sonst unweigerlich verloren ginge. Das gilt natürlich nicht nur für den Stil der Szene, sondern ebensosehr für den musikalischen Vortragsstil, der sich an unseren gewöhnlichen Bühnen in einem oft unglaublichen Zustand der Verwilderung befindet. Ja, selbst an den Wagnerschen Partituren versucht man schon herumzudoktern. So wird von Gustav Mahler berichtet, daß er in Wien einzelne Stellen uminstrumentiert habe, da sie im Original „zu schwer ausführbar“ seien. So muß auch gegen all dies Bayreuth immer wieder das lebendige Beispiel der Treue bleiben, ein frischsprudelnder Jungborn, an dem sich unsere Kunststätten immer wieder Reinigung und Gesundung holen können und sollen.

Ein Glück ist es, daß die künstlerische Leitung der Bayreuther Festspiele noch immer in den Händen der Familie des Meisters ruht. Zwanzig Jahre lang war Cosima Wagner die Seele Bayreuths. Und nun hat die verehrungswürdige Greisin die Zügel dem Sohne, *Siegfried Wagner*, überlassen, auch er eigenschöpferische Begabung mit pietätvoller Wahrung des Überlieferten glücklich vereinend. Ohne dieses genaue Wissen der Tradition und ohne die angeborene Liebe zum väterlichen Werke hätten sich der „*Ring*“, die „*Meistersinger*“ und „*Parsifal*“, diese sechs Riesenwerke, nicht wieder so schnell aufbauen lassen, wie es in diesem Sommer, nach zehnjähriger unfreiwilliger Festspielpause, der Fall war. Ohne Siegfried Wagner, den die Vorarbeiten mit unermüdlichem Geschick und Eifer Leitenden, nicht und nicht ohne seine getreuen Helfer, von denen der Letzte der alten Wagner-Garde Dr. *Carl Muck*, seit vielen Jahren *der* Parsifal-Dirigent Bayreuths, an erster Stelle steht. Muck hat die ihm übertragene schwierige Aufgabe, ein neues Orchester für Bayreuth nicht nur zusammenzustellen, sondern auch zu einem einzigen Organismus zusammenzuschweißen, glänzend gelöst, so daß dieses Orchester, einzelne Blasinstrumente vielleicht abgerechnet, einen wahrhaft idealen Klang aufweist. Auch die orchestrale Deutung der Parsifal-Partitur durch Muck brachte das Tiefste und Ergreifendste der diesjährigen Darbietungen. Hier war das dämonisch Zwingende und mystisch Beseligende dieser Musik bis ins letzte erfühlt, aller Klang aufgelöst in Geist und Seele, das „heilig Alte“ der echtesten Bayreuther Überlieferung hinübergerettet in eine neue Zeit. In einigen der sieben Parsifal-Aufführungen wird Muck durch den Schweriner Generalmusikdirektor *Willibald Kähler* vertreten, auch er seit langen Jahren mit dem Bayreuther Werk verknüpft. Ebenso gehörte Generalmusikdirektor *Michael Balling* (Darmstadt) schon vor dem Kriege zum Bayreuther Dirigentenstab. Mit gewaltiger Kraft türmte er die vier Riesenblöcke der Nibelungen-Tetralogie aufeinander, ohne neben der dramatischen Wucht die reiche lyrische Poesie verkümmern zu lassen. Als eine jugendliche Erscheinung trat *Fritz Busch*, der Dresdner Generalmusikdirektor, in den Bayreuther Dirigentenkreis. Und etwas Jugendlich-Geniales, Frühlingsfrisches ging von seiner Leitung der „Meistersinger“ aus, wenn auch die allerletzte Kraft und Feinheit im Wechsel der Abtönungen noch nicht ganz erreicht schien.

Eine hervorragende *Künstlerschar* stand auch diesmal zur Verkörperung der dramatischen Gestalten zur Verfügung. Auf Individualitäten von wirklich zwingender Genialität wie einst van Rooy als Wotan, v. Bary als Tristan oder die Bahr-Mildenburg treffen wir unter den Neuverpflichteten allerdings kaum. Am bedeutendsten von ihnen wirkten wohl die Stuttgarterin Olga Blomé als Brünnhilde mit ihrem gewaltigen unermüdbaren Sopran und Barbara Kemp-Schillings (Berlin), eine packende Kundry. Auch der neue Siegfried: Rudolf Ritter (Stuttgart) hatte viele gewinnende Züge, während der Däne Lauritz Melchior einen eindrucksvollen Siegmund gab, als Parsifal aber seiner unfertigen Leistung wegen stark enttäuschte. Als besonders erfreuliche Neuerscheinungen dürfen noch Carl Clewing (Stolzing und Parsifal), Willi Sonnen (Gunther und Klingsor) und Hans Beer (David) gelten. Auch Walter Elschner (Mime) und Emmy Krüger (Sieglinde und Kundry) bestanden in Ehren, während die neue Vertreterin der Fricka, die zudem eine wenig erwünschte Personalunion mit Gutrune einging, an ihre Vor-

gängerin und Lehrmeisterin Luise Reuß-Belce nicht heranreichte. Künstlerische Meisterleistungen boten wieder wie vor dem Kriege: Richard Mayr (Wien) als Gurnemanz, Theodor Scheidl (Berlin) als Amfortas und Eduard Habich (Berlin) als Alberich. Carl Braun (Wotan) und Walter Soomer (Hunding und Hagen) hatten ihre Rollen gegen früher vertauscht, beides echte Bayreuther Gestalten. Gerne begrüßte man auch wieder den feinen, liebenswerten, wenn auch stimmlich nicht mehr ganz frischen Sachs des früheren Stuttgarter Sängers Hermann Weil, während Lily Hafgren-Dinkela über das Evchen von 1912 längst zur allzubewußten Primadonna hinauswuchs. In Bayreuth ist freilich nicht die Einzelleistung, so gut sie an sich sein mag, das Hervorstechende, sondern der *gemeinsame Stil*, zu dem alle Künstler in langer und gründlicher Vorarbeit dort erzogen werden.

Neben den Einzelkräften kommt dort auch der *Chor* zu ungeahnter Bedeutung. Man denke sich: über hundert ausgesuchte Stimmen und als unübertrefflichen Chormeister den Berliner Prof. *Rüdel*, der in nimmermüder und begeisternder Arbeit diesen Chor in unerhörten Leistungen befeuert. Der urgewaltige Mannenchor im zweiten Aufzug der „Götterdämmerung", die kontrapunktisch minutiös ausgefeilte Prügelszene, der überwältigende Wach-auf-Chor und all die kleinen Chorsätzchen auf der Festwiese der „Meistersinger", endlich die Chöre im „Parsifal", tief ergreifend in der Gralsfeier, wundersam einschmeichelnd im Blumengarten — das waren musikalische Großtaten, die sicher unvergeßlich bleiben. Der Bayreuther Chor und das Bayreuther Orchester — sie stehen außer Vergleich. Sie sind das Einzigartige, Unnachahmliche, was Bayreuth allen andern Theatern voraus hat.

Fragen wir nach der *Zukunft der Festspiele*, so erscheinen sie, wenn Siegfried Wagner gewillt ist, sie im bisherigen Geiste fortzuführen, gesichert. Die Schwierigkeiten, die dieser Weiterführung entgegenstehen, sind allerdings groß, weit größer als vor dem Kriege. Vor allem bedarf es eines Fonds, um eine dekorative Erneuerung der Werke zu ermöglichen. Hat sich die Bayreuther Bühne auch von allen Experimenten hypermoderner Regiefexe fernzuhalten, so muß sie doch natürlich bis zu einem gewissen Grade dem wandelnden Geschmacke Rechnung tragen. Auch regen die Werke selbst zu immer vollkommenerer Lösung szenischer Probleme an. Manches ist auch schon in diesem Sommer geschehen. Die Nürnberger Festwiese, der (erneuerte) Gralstempel und die Blumenaue im „Parsifal" sind Bilder, wie man sie sich schöner gar nicht wünschen kann. Für die Wandeldekoration im „Parsifal" aber möge baldmöglichst eine andere Lösung gefunden werden. Dann müßte es auch für jeden Sänger die höchste Ehre bedeuten, zur Mitwirkung in Bayreuth berufen zu werden. Und die dortige Leitung selbst sollte auch unter den Solisten immer nur das Beste vom Besten wählen. So ausgezeichnete Gesangskräfte wie z. B. Richard Schubert, die Onegin und die Wildbrunn sieht man nur ungern außerhalb Bayreuths stehen. Auch die Verpflichtung des Orchesters wird mehr und mehr dadurch erschwert, daß fast alle größeren Opernbühnen jetzt bis in den Sommer hinein spielen und daher ihren Musikern keinen Urlaub für Bayreuth gewähren. Selbst „politische" Gründe scheinen bei solchen Ablehnungen mitzusprechen. Das darf natürlich nicht sein. Unsere Theater dürfen Bayreuth nicht als „Konkurrenz" betrachten, sondern müssen im Gegenteil es sich zur Ehre rechnen, zum Ruhme der dortigen Festspiele beitragen zu können. Noch einer scheinbaren Kleinigkeit möge gedacht werden: des Souffliereńs. In Bayreuth gibt es bekanntlich keinen Souffleurkasten; es wird vielmehr aus den seitlichen Kulissen souffliert. Es ist nun eine Schattenseite der geradezu glänzenden Akustik der Bayreuther Bühne, daß namentlich die Zischlaute des Soufflierenden nur gar zu leicht auch im Zuschauerraum gehört werden. Man sollte daher darauf hinwirken, daß die Sänger ihre Rollen so beherrschen, daß ein Vorhersagen der Anfangsworte eines Gesangsabschnittes genügt und nicht jedes einzelne Wort souffliert werden muß (was diesmal namentlich die Herren Tenöre verlangten!). Wie ungeheuer verstimmend dieses hörbare Soufflieren wirkt, braucht wohl nicht weiter ausgeführt zu werden.

Mag es auch Stimmen geben, die Bayreuth für überflüssig, veraltet, überlebt erklären — nicht nur die Tatsache, daß sofort nach Ankündigung sämtliche zwanzig Aufführungen dieses Sommers „überzeichnet" waren, mehr noch die ehrliche, z. T. flammende Begeisterung, die sie bei einem fast ausschließlich aus Deutschen bestehenden Hörerkreis weckten, strafen jene Stimmen Unrecht. Daß sich am Schluß der ersten „Meistersinger"-Aufführung die gesamte Hörerschaft bei „Ehrt eure deutschen Meister" wie *ein* Mann erhob und dann nach endlosem Beifallsjubel wie aus *einem* Munde das Deutschlandlied anstimmte, mag vielleicht künstlerisch nicht sehr „stilvoll" gewesen sein, aber es war doch ein unwillkürlicher Ausdruck für die überwältigende Empfindung, daß uns Deutschen nach all dem furchtbaren Zusammenbruch und trotz aller Verarmung und Verelendung noch dieses wahrhaft Große geblieben ist, daß hier der geknechtete und geschändete deutsche Geist in alter Herrlichkeit noch lebt und wirkt. Und dieses erhebende stolze Gefühl muß es sein, das in Bayreuth eine *Gemeinsamkeit* schafft, wie man sie sonst wohl nirgends finden kann. Der Bayreuther Zauber ist kein leerer Wahn.

Wo gibt es ein Land, das wie wir ein Bayreuth besäße? Ein lebendiges Kulturwerk der Kunst? Ein

nationales Heiligtum? Bayreuth ist eine Welt für sich. Ein Eiland in der großen Welt. Wer sein Geheimnis empfunden hat, der kennt auch seinen Segen. Dessen Leben wird reicher, wertvoller. Der fühlt sich dem ewigen Geiste nahe, der dem Menschen den Sinn für das Große und Edle ins Herz gehaucht.

Die „unsterbliche Geliebte" / Von Franz Rabich

Frauen hören gelegentlich wohl mit größerer seelischer Feinheit wie wir Männer. So glaubte eine sehr musikbewanderte Freundin, eine Schülerin Hans v. Bülows, im Schlußsatz der Fis dur-Sonate Beethovens, und zwar im 11. und 10. Takt vom Ende her gezählt, einen Anklang an das zweite Lied aus dem Liederkreis „An die ferne Geliebte" gefunden zu haben. Die Sonate ist der Gräfin Therese Brunsvik gewidmet. Unsere Freundin meinte, ob hier Beethoven nicht einen Hinweis auf die „unsterblich Geliebte" gegeben habe. Das brachte unser Gespräch auf dieses Problem, und als Ergebnis der Unterhaltung habe ich das Folgende niedergeschrieben.

Im Nachlaß Beethovens fand sich ein äußerst leidenschaftlicher Brief, der die Adressatin als unsterbliche Geliebte anredet. Nicht nur ist unbekannt, ob sie ihn je zu Gesicht bekommen hat, sondern auch, wann er geschrieben worden ist, und wem er galt. Er hat daher für die Forschung großen Reiz. Schindler, Thayer, La Mara, Thomas San Galli, Max Unger, Paul Bekker seien hier als Bearbeiter dieser Fragen genannt. Als Entstehungsjahre werden 1801, 1806/07 und 1812 in Betracht gezogen. Für die Adresse schwankt die Wahl zwischen der Sängerin Willemann, den Gräfinnen Giulietta Guicciardi, Therese und Josephine Brunsvik, letztere als verwitwete Gräfin Deym, der Arzttochter Therese von Malfatti, Amalie Sebald und Bettina von Arnim. Man sieht, die Entscheidung ist nicht leicht, und man darf immerhin fragen, ob das Problem noch weiterhin einen solchen Aufwand an Fleiß und Zeit, an Geist und Druckerschwärze wert ist, wie er darauf schon verwendet ist. Die Werke Beethovens können keine Vertiefung ihrer Wirkung mehr erfahren. Sie wirken durch ihre Musik doch gewaltiger wie durch alle biographischen Erläuterungen.

Beethoven hat den Anlaß für einzelne Kompositionen nur selten ersichtlich gemacht. Man weiß ihn von etlichen Werken, insbesondere von der Eroica; die Pastoralsymphonie, die Sonate Op. 81 a (Es dur, Abschied, Trennung, Wiedersehen), das Quartett Op. 135 (Muß es sein? Es muß sein!) dürften die hauptsächlichsten Beispiele mit eigenen Hinweisen Beethovens sein. Aber es handelt sich dabei (etwa mit Ausnahme der Abschiedssonate, vgl. dazu die einleitenden Mitteilungen Riemanns in seiner Analyse derselben [Bd. 3 des Analysenwerkes S. 186 f.]) ebenso wie bei Beethovens Deutung des Einleitungsmotives der V. Symphonie („So klopft das Schicksal an die Pforte") immer nur um Stimmungsbezeichnungen. Ein wesentlich anderes würde Beethoven auch kaum gegeben haben, wenn er (ein Plan, den Schindler mitteilt) die poetischen Ideen seiner Sonaten überliefert hätte (Bekker: Beethoven, S. 520). Besonderes Gewicht hat Beethoven auf dieses nie ernstlich begonnene Unternehmen jedenfalls nicht gelegt. Richard Wagner, der Beethoven gewiß verstanden hat wie einer, hat deshalb schon als junger Künstler mit Recht abgelehnt, die Auffassung Beethovenscher Musik durch den einzelnen Hörer festzulegen, wie die Novelle „Ein glücklicher Abend" so temperamentvoll zeigt. Er hat diesen Standpunkt wie 1841 so 1870 gelegentlich seiner Beethoven-Schrift nachdrücklichst wieder geltend gemacht. „Ich glaube, das Sicherste, was wir über den Menschen Beethoven erfahren können, wird im allerbesten Falle zu dem Musiker Beethoven in dem gleichen Verhältnisse stehen wie der General Bonaparte zu der Sinfonia eroica." Nicht einen Takt Beethovenscher Musik kann man mit solchem Wissen erklären.

Daß Beethoven eine Beziehung seiner Werke auf sein Leben gewünscht hat, folgt auch nicht etwa daraus, daß er gelegentlich ein Thema mehrfach verwendet hat, z. B. ein Thema aus der Ballettmusik „Prometheus" im Schlußsatz der „Eroika", in Kontretänzen und den Variationen Op. 35. Denn hier handelt es sich immer wieder um eine selbständige Verarbeitung, nicht um ein Zitat, wie etwa eines Stückes aus „Figaros Hochzeit" im „Don Juan", also um eine Rückverweisung, die der Hörer als solche erkennen soll, mit der etwas Besonderes gesagt wird. Ich halte es daher für unwahrscheinlich, daß Beethoven jenen von unserer Freundin gehörten Anklang bezweckt hätte, obwohl ja Ausnahmen die Regel bestätigen.

Verspricht die Behandlung jenes Problems für die Vertiefung der Wirkung Beethovenscher Musik nichts Außerordentliches, so dürfte die Lösung auch seine Persönlichkeit nicht in neuem Lichte erscheinen lassen. Beethoven war in allem leicht erregbar. Seine fortwährenden Zänkereien mit den ewig wechselnden Bedienungen sind dess' der nächstliegende Beweis. Seine häufigen Verstimmungen im persönlichen Verkehr, die Folge beständigen Mißtrauens gegen die Umwelt, deuten in gleicher Richtung. Kein Wunder, daß ein so explosives Temperament sich auch im Umgang mit Frauen geltend machte. Und ebensowenig wunderbar, daß dieses Temperament in seinen Äußerungen meist heftiger verfuhr, als der Anlaß rechtfertigte. Der Vor-

gang in Teplitz, wo Beethoven durch die begegnende Gruppe ihm bekannter Fürstlichkeiten fast ohne Gruß unter gröblicher Verletzung nicht nur höfischer Etikette, sondern überhaupt des einfachen Anstandes hindurchging, nur weil ihm des bei ihm befindlichen Goethe hofmännisches Gebaren zu untertänig erschien, oder der uns erhaltene fabelhaft grobe Schimpfbrief an einen ihm zu nahe getretenen Kopisten erweisen das in Dingen des täglichen Umgangs. Dies Mißverhältnis des Formates der Äußerung zu ihrem Anlaß, humoristisch in der Bezeichnung des Rondos a capriccio Op. 129 als der „Wut über den verlorenen Groschen“ anerkannt, erscheint aber gerade in Liebesdingen in der Zeit romantischen Überschwanges, die sich schon in der Werther-Periode vorbereitet hatte, durchaus natürlich. Künstler sind Stimmungsmenschen. Und sie steigern auch das alltägliche Erlebnis phantasievoll über seine eigentliche Realität hinaus. So ist es verständlich, daß weder Beethovens Heiligenstädter Testament der Selbstmord noch dem Brief an die „unsterblich“ Geliebte die Verzweiflung folgte. Damit soll nicht geleugnet werden, daß es sich in diesem Falle um eine besonders tiefgehende Erschütterung Beethovens gehandelt hat. Daß er einmal eine außerordentliche Liebe durchlitten hat, ergeben ja ein paar freilich spärliche eigene Bekundungen Beethovens. Vgl. hierzu Nohls „Eine stille Liebe zu Beethoven“, S. 84; Max Unger: „Auf den Spuren von Beethovens Unsterblicher Geliebten“, S. 104 ff.

Es ist natürlich, daß die Frauen für dies Kapitel in Beethovens Leben eine besondere menschliche Teilnahme empfinden, die unbeschadet alles wissenschaftlichen Pro et contra das Geheimnis entschleiern möchte. Leider führt auch jener Anklang nicht weiter. Die Fis dur-Sonate ist bereits 1810 erschienen und wurde in einer Zeit geschrieben, in welcher Beethoven sich mit dem Gedanken der Verehelichung mit Therese von Malfatti trug. Die Sonate atmet Liebe in jedem Takt und könnte insofern der unsterblich Geliebten gelten. Aber sie ist nicht Therese von Malfatti, sondern der Gräfin Therese Brunsvik gewidmet. Beethoven hatte nämlich bei Fräulein von Malfatti sich einen Korb geholt (Forschungen Ungers, von Riemann anerkannt, Sonatenanalysen Bd. 3, S. 142). Wenn er die Sonate einer andern Dame widmete, so geschah dies bei dem Charakter Beethovens selbstredend ohne frivole Absicht, insbesondere also nicht zur Bekundung, daß er in einer andern Liebe Trost gefunden habe. Diese Widmung an Therese Brunsvik unterstützt im Gegenteil die These der La Mara, daß nicht Therese Brunsvik (vgl. früher La Mara, Gräfin Therese Brunsvik, die unsterbliche Geliebte Beethovens; Neue Rundschau 1908, Bd. I, S. 77), sondern höchstens ihre Schwester Josephine Gräfin Deym als unsterbliche Geliebte in Betracht kommen könne (La Mara: Beethoven und die Brunsviks, Leipzig 1920). Entfällt aber aus diesem Grunde schon die vermutete biographische Bedeutung des Anklangs, so bedarf es zu seiner Würdigung nicht des Eingehens darauf, daß nicht in der Sonate, sondern im erst 1816 erschienenen Liederkreis „An die entfernte Geliebte“ das Zitat enthalten wäre, verbunden nicht gerade mit den bedeutungsvollsten Worten des zweiten Liedes, und daß auch das Zitat einer in der Sonate doch nur stimmungsmäßig eindrucksvollen, nicht musikalisch tragenden Phrase wenig sprechend wäre. Der nicht zu leugnende Anklang ist wohl sicher nicht bewußt, sondern durch den Zufall herbeigeführt.

*

Die Orgel Prof. Psáchos' für byzantinische und anatolische Musik

Von Prof. Dr. BÜRCHNER

Am 29. Juni fand die erste Vorführung der soeben fertig gestellten Orgel, die nach Angaben des Herrn Prof. *Psachos* aus Athen von der Firma *Steinmeyer* und Cie. in Öttingen erbaut worden war, statt. —

Die kirchlichen und volkstümlichen Gesänge und überhaupt jede Volksmusikübung im südöstlichen Europa und in ganz Anatolien bis weithin nach Osten zeigen, daß die Tonalitätsempfindungen dort andere sind als in Westeuropa.

Die geringen Reste der antiken griechischen Musik weisen manche Töne auf, die nicht in unsere temperierte Notenskala passen. Die antiken griechischen Musiktheoretiker nahmen überwiegend die Vierteilung eines jeden Tones an und so haben ihre Nachfolger von den ersten christlichen Zeiten an als Basis ihrer Theorie und Musikübung eine natürlichere Skala als die von der Physik konstruierte. 8 Kirchentonweisen mit Nuancen und Abschattierungen bildete man mit dieser Skala. Ihre Grundlage war die reiche Tradition der Kult- und Volkslieder eines Stammes, der jetzt 3000 Jahre dieselben Gegenden bewohnt. Nach dieser Skalentradition sind die Orgelpfeifen der vier Oktaven von 165 Tasten (42 auf die Oktave) zusammengestimmt, die etwa den Tonumfang der Menschenstimmen umfassen. Die räumliche Dimension jeder Oktave auf dem Manual ist der allgemein üblichen gleich. Im übrigen unterscheidet sich die Orgel in nichts von allen neueren Orgelwerken. Pedale fehlen. Von den zwei Manualen enthält das obere die Tastenverteilung des temperierten europäischen Klaviers für den Umfang der Töne des unteren Manuals, das die 165 Tasten für vier Oktaven der anatolischen (s. o.) Tonleiter enthält. Kurze Zeit hörte ich die Tasten beider Manuale gekoppelt in Tätigkeit, was zur Veranschaulichung des Unterschieds zwischen der temperierten und der mehrteiligen Skala sehr belehrend war. Die Elfenbeintasten des unteren Manuals repräsentieren sämtliche Töne des I. byzantinischen Kirchentons, durch vier Oktaven durchgeführt. Neben ihnen etwas weiter zurück sind parallel die schmalen Ebenholztasten für die Teiltöne der anatolischen Skala teilweise in Überfügungen angeordnet.

Die Orgel ist nicht allzuschwer zu spielen. Die auf dem Pariser Konservatorium ausgebildete indische Sängerin Frl. *Naorödschi* aus Katschj, jetzt in Bombay, spielte aufs erste Mal tadellos geläufig die Begleitung zu mehreren nordindischen Liedern, deren Tonalitäten wohl aus denselben Skalenteilen sich zusammensetzen wie die griechischen Skalen.

Es befindet sich zwischen den Manualen und dem Orgelkörper ein durch die elektrische Kraft der Orgel betriebener Apparat Organola von der Firma *Grieshaber* in Leipzig. Durch ausgeschnittene Notenrollen neuesten Systems können Melodien durch Koppelung mit der Orgel vorgetragen werden. —

Nach Verlesung der Einführungsworte des Herrn Psachos, der den Entwurf zur Orgel gemacht hatte, folgten Vorträge auf dem Manual für byzantinische und anatolische Musik von Prof. Psachos, seiner Mäcenatin Frau Sikelianu, der Frau des griechischen Dichters Ang. Sikelianos, und Frl. Naorödschi. Mitarbeiter des H. Psachos ehrten ihn durch Überreichung eines Lorbeerkranzes und Frau Sikelianu durch ein Blumenarrangement. Prof. Bürchner sprach in kurzer griechischer Rede den herzlichen Glückwunsch der Versammlung aus.

Bei dem gemeinsamen Mittagessen pries der griechische Generalkonsul aus München die immer wieder zutag tretenden freundschaftlichen Beziehungen zwischen Griechenland und Bayern, Prof. Dr. Heisenberg aus München die Arbeitsfreudigkeit des Prof. Psachos, Dr. Bürchner die so hervorragende Arbeit der Firma Steinmeyer und Cie. Nachmittags war Wiederholung des Vormittagsprogramms vor zahlreichem Publikum, das auch die Fabrikräume besichtigte.

Die Orgel soll bald nach Athen gebracht und in einem akustisch gebauten Raum aufgestellt werden, da der griechische Ritus die Verwendung irgend eines Instruments nicht zuläßt.

*

Die Ausgestaltung der Arbeitsschulidee im Gesang- bezw. Musikunterricht der Schule

Von ALFONS SCHMID (Stuttgart)

Um die Beziehung des Arbeitsschulgedankens zum Sing- bezw. Musikunterricht herauszustellen, müssen wir den Arbeitsunterricht als Prinzip und als Unterrichtsfach unterscheiden. Für das Wesen und die Wirkung des Gesangunterrichts gilt es, den Arbeitsunterricht als Prinzip aufzunehmen in den Musikbetrieb der Schule. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das System der Lernschule mit seiner absoluten Betonung des Stofflichen und Gedächtnismäßigen gerade auch den Schulgesangunterricht in eine verbannte Aschenbrödelstellung verdrängte. Die positive Kultur dieses Faches mußte verkümmern unter dem geistlosen Liederdrill und einer freischwebenden Papageienmethode und deren notwendigen Folgen, einer Unlust und eines Versiegens der Unterrichtstätigkeit bei Lehrern und Schülern. Mit Recht soll sich daher der Arbeitsunterricht als Prinzip, als die Methode des Erarbeitens, als die Methode der Selbsttätigkeit und Selbständigkeit, als die Betätigungsweise der Erweckung und Heranbildung des schöpferischen musikalischen Wahrnehmungsvermögens und der Fähigkeitsentwicklung zur musikalischen Aktivität im Schulgesangsunterricht ausgestalten.

Wenn sich die Arbeitsschule die Aufgabe stellt, die kindliche Gestaltungskraft zu wecken und zu pflegen, so liegen im Gesangsunterricht Kräfte genug, durch Aufstellen und Lösen dem kindlichen Vermögen angepaßter Probleme diese anzuregen. Das Auslösen der schöpferischen Tätigkeit geschieht oft in Verbindung mit dem Spiel- und Nachahmungstrieb des Kindes. Jede Tätigkeit wird mit Lauten und Tönen begleitet und dazu oft eine originelle rhythmische Begleitmusik gemacht. Dichter und Komponist vereinigen sich beim Kinde in Auszähl- und Kehrreimen in einer Person und die metrische Bewegung und der Gesang verbinden sich. Dieses erste Bedürfnis des Kindes läßt sich rein melodisch, trefftechnisch weiter ausbauen. Die melodischen Erscheinungen (Motive) aus Natur und Leben, z. B. Kuckucksruf, Vogelstimmen, Kirchenglocken, Namensruf, Auto- und Motorrädersignal, Feuerwehrsignal usw. müssen als Gegenstand der Beobachtung, Beurteilung, Nachahmung, Darstellung und Umformung treten. Die „freie Aussprache über Gehörtes" muß einsetzen und diese wird zugrunde gelegt für eine Anknüpfung durch das alsbald auftauchende Notenbild. Zwei Notenlinien, die vorerst genügen, werden gemacht (als Stockwerke eines Hauses usw.). Hier werden Köpfe draufgesetzt, die Kinder malen nach — es entsteht die Singfibel. Mit ein paar Tönen (ausgeschnittenen Noten) wird spielend und singend gearbeitet. Kurze Motive werden gebildet, Worte untergelegt, es entstehen kurze Arbeitsliedchen. Nun wird geformt und gefeilt, der Tonvorstellungsprozeß gefördert, das, was auf der Tafel entstand, auf der eigenen Tafel nachgebildet, selbst, vom Leichten zum Schweren aufsteigend, aus dem Gedächtnis und nach dem Diktat etwas niedergeschrieben. Die ersten Tonfolgen werden im Arbeitsschulmusikunterricht sinnfällig veranschaulicht an Leitern und Treppen, geschickte Schüler spannen über einen Zigarrenkasten Saiten, Instrumentalschüler erklären ihren Mitschülern die Tonfolgen am Klavier, das Herstellen von Blasinstrumenten Weidenpfeifen (usw.) wird angeregt und die Wirkung vorgeführt und selbst das Mundpfeifen findet unter freudigem Interesse seine Anwendung. Die klanglichen Verhältnisse werden immer wieder schriftlich oder handarbeitlich, werksmäßig dargestellt. Die Verbindung des Tones mit der Note und deren Hilfe durch den apperzipierenden Namenklang erhebt den musikalischen Gehördrill dann erst zum psychologisch gerichteten Unterricht.

Nach und mit diesem Fernblick des Kindes beginnt der Kleinbetrieb an den Stimmgeräten. Der Singunterricht benutzt die sinnlich-greifbarste, gesanglich-elementarste Tätigkeit: das Atmen. Der Arbeitswillen des Individuums wird in jeder Stunde eingespannt mit den Bewegungen der Arme und des Rumpfes zur Herbeiführung des rationellen Atmens, die Zwerchfellatmung wird selbst kontrolliert, die wahre und falsche Atmung gegenübergestellt, die erstere wiederum gesteigert nach Tiefe, Größe und Stetigkeit des Ausströmens bei Verschiedenheit des Druckes.

Bei den Turnübungen der laut- und tonbildenden Organe kann sich ebenfalls die Arbeitsschulidee verwirklichen. Durch eigene Beobachtung der Mund- und Zungenstellung von den Sprechlauten bildet der Schüler den entsprechenden Laut, formt zuerst die Zungenstellung durch sinnliche Anschauungsmittel selbst nach (Einlegen der Finger in verschiedener Stellung in die Hand, Formen, Zeichnen usw.), spricht Lautreihen mit Klingkonsonanten, Vokalreihen, Lautverbindungen, erwirbt sich das Steigen und Fallen der Sprechstimme (Sprachmelodie), den Fluß der Sprechstimme (Sprachrhythmus). Mund und Ohr wird angeregt, der Stimmbildung, der rechten Dienststellung des Kehlkopfes, der Stimmlippen, der Zunge, des Unterkiefers und der Lippen, Wege zu ebnen. Dabei ist schon früh das Einzelsingen zu pflegen. Das Schreien wird dadurch bekämpft, die Kontrolle über richtigen Gebrauch der Atmungs-, Sprech- und Stimmittel ermöglicht und die Freude an eigener Betätigung in dem Kinde geweckt. Wenn dann vollends die begabteren Schüler soweit vorangeschritten sind, daß sie zum Vorsingen und Vormachen herangezogen werden können, so ist das nicht nur eine Schonung der Stimme des Lehrers, sondern kann als weitere Ausgestaltung der Arbeitsschulprinzipien angesehen werden.

Ganz besonders findet die Arbeitsschulidee aber Verwendung in der rhythmischen Schulung, als dem Primären jeder musikalischen Betätigung. Jedes Kind hängt mit einem ausdauernden Interesse an rhythmischen Bewegungen. Ist ja schon das natürliche Gehen eine dem Kinde geläufige rhythmische Betätigung. Der zielsichere Unterricht wird deshalb seine Arbeit hier ansetzen und weitergehen zum „frühesten Ursprung jedes musikalischen Zeitmaßes", dem Marsche, wird sich betätigen im Klatschen, Taktieren, im Stilisieren des Taktes durch Gebärde und Tanz, wird die dyna-

mischen Verhältnisse einflechten durch den verschiedenen Kraftaufwand des betonten Gehens, durch Gestaltung, Ausdehnung und Unterbrechung der Bewegung, Ausdruck, Länge und Kürze veranschaulichen. Selbstbeobachtung und Selbstbetätigung wird hier einen Platz finden. Das Erkennen und Aufnehmen rhythmischer Motive aus dem Alltag, sei es der Dreitakt des Dreschers, der regelmäßige Schlag des Steinklopfers und das Wetzen der Sense durch den Mäher, der Zweitakt der Uhr, des langsam fahrenden Zuges, oder sei es eine Stimme aus der Natur, alles bietet dem Kinde ein rhythmisch-akustisches Betätigungsfeld zu sinnender Beobachtung und frischer Nachahmung. Wird dann, wie bei der Technik des Treffens, das gefundene Motiv jetzt rhythmisch zergliedert, schriftlich dargestellt, eingeordnet, umgeformt und durch die Arbeitsvorgänge der Bewegung von Fingern, Händen, Armen, Beinen, Füßen und des Kopfes metrisch dargestellt, so ist überall fröhliches Leben und wohlgeordnete Arbeit. Kommt dazu die Belebung durch den Klang in Wort und Spiel in einem Spiel- oder Arbeitslied und nehmen die Atmungswerkzeuge, die phonetischen und stimmbildenden Organe, ihre Arbeitsstellung ein, so entsteht das anmutige Lied in froher Weise.

Diese Aussonderung der Arbeitsvorgänge ist elementar wichtig und bildet die Grundlage und Vorbedingung gewissermaßen für jeden Liedgesang, für jedes Erarbeiten, für jede wohlgegründete Selbständigkeit. Gleichwohl ist aber zu bedenken, daß die Übungen nicht ausschließlich Selbstzweck sind, sondern daß es auch gilt, den Geist des neuen Arbeitsgedankens wachzuhalten. Und so soll das Lied vor das Kind treten als logisches, schönes Erzeugnis zur Erweckung der musikalischen Empfindung. Der Verstand soll befruchtet werden durch Einblick in den Aufbau und die Form des Liedes, der Motette und anderer einfacherer Kunstformen. Das Verstehen der musikalischen Zusammenhänge, das geistige Schauen des inhaltlich bestimmten Ausdrucks, das Erfassen der Wertunterschiede zwischen Tonkunst und Schundliteratur muß durch lebendige Vorführung der Werke angeregt und dahin geführt werden, daß der entlassene Schüler eine musikalische Bildung mitnimmt, die er im praktischen Leben anwenden kann. Erst dadurch, daß die Schule neben der Vermittlung der Volksgesänge und Lieder die ausreichende Singfertigkeit und Singfreudigkeit dem werdenden Staatsbürger in musikalisch-künstlerischen Dingen Verständnis, Urteil und Interesse zum geistigen Eigentum macht, wird es möglich werden, die sittliche Mission der Kunst in alle Volksschichten zu tragen. Dann betrachtet das Kind seine Kunstbetätigung als einen großen Teil der Welt- und Kulturgestaltung, wo sich auch andere Disziplinen schneiden. Die Unterklasse verwendet bei regelmäßigen körperlichen Funktionen (Schreiben, Zeichnen, Formen, Kneten, Handarbeiten, Turnen) als belebendes Mittel das Lied. Die Oberstufe erkennt, daß in Literatur, Geschichte, Naturlehre, Zeichnen, Turnen, Tanz und Spiel sich Gelegenheit zur Kunstäußerung bietet, wo sich dann alles mit Worten, Formen und Tönen ineinander arbeitet. Der Gesangunterricht, besser Musik- oder musikalischer Kunstunterricht, verleiht dann dem Empfinden des einen Ausdruck, dem Gefühl des andern ein williges Ohr. Dadurch wird auch der letztere in der Lage sein, wenn auch nicht immer in der Gestalt des aktiven Musizierens, so doch als geistig mittelnder Hörer die Gestaltung des Musiklebens mit zu beeinflussen und deshalb trotzdem als Empfangender doch wieder aktiv zu sein. — So wird das Kind zum großen Impuls angeregt, der Sinn und Herz befruchtet und Liebe und Gemüt zur herzlichen Umarmung des Kunsterzeugnisses entzündet. Es wächst das schöpferische Element, das Erleben aus, das Anfang und Ende aller Kunsterziehung ist, und es werden Gedanken entfesselt, die man nicht aussprechen kann. Damit erhebt sich der schulmusikalische Unterricht in die vorderste Reihe aller Erziehungsmittel, wo der Sinn von Jugend auf an ein in idealen Worten sich bewegendes Geistesleben gelenkt wird.

Die Ausgestaltung des Arbeitschulgedankens nach Weckung der Selbsttätigkeit und Selbständigkeit im Individuum ist in großem Maße im Schulmusikunterricht möglich. Aber die rein werktätige, materialistische und rationalistische Didaktik der Arbeitsschule ist nur eine nützliche, nicht zu umgehende Stütze der Kunstbildung. Wer aber mit dieser Notwendigkeit den inneren Arbeitsvorgang vermittelt — und das erfordert das sittliche Bewußtsein von allen —, der beflügelt die Geister, sucht die Seelen, befruchtet sie zum Wachsen und Starkwerden für ein großes unvergängliches Kunstreich und der arbeitet freudig mit an der tatkräftigen Neufassung des eigentlich alten Arbeitschulgedankens.

∴

S.–O.–S.

Seit 20 Jahren bin ich unentwegter eifriger Leser der N. M.-Z., und da muß ich erklären, daß mir keiner ihrer Aufsätze so aus dem Herzen gesprochen war wie „Musikalische Volkserziehung" im I. August-Heft. Aber wie wird's kommen?

Viele werden den Artikel lesen und bestätigend mit dem Kopfe nicken — und ihn dann beiseite legen — und alles bleibt beim alten! Herrgott — das *darf nicht mehr sein*! Wir müssen das „S—O—S" in alle Welt hinausfunken.

„Helft uns auf dem Lande! Es ist die höchste Zeit." Ihr, die Ihr Euch über Vierteltonsystem und sonstige neue Ausdrucksmöglichkeiten der Musik streitet, *seht Euch zuvor im Volke um*! Auf dem langen Wege der Musikentwicklung der letzten Jahrzehnte habt Ihr das „Volk" hinter Euch längst verloren. Es ist nicht nur „um Jahrzehnte zurückgeblieben", es versteht Euch überhaupt nicht mehr! Und darum schwebt alle Weiterentwicklung in der Luft!

Leider Gottes, so ist es! — Und schwer, *ungeheuer schwer* wird es sein, das Volk zurückzugewinnen, das in Kinomusik und Operettenkitsch erstickt, die breite Basis wiederherzustellen, auf der sich eine musikalische *„Volks"*-Kultur aufbauen kann.

Aber es geht! Es *muß* gehen, wenn erst einmal *alle* maßgebenden Stellen sich unseres Elends bewußt wären und mit aller Energie Schritte zu dessen Beseitigung unternehmen würden.

Warum sorgt man nicht dafür, daß endlich einmal Ernst gemacht wird mit einer *musikalischen Erziehung unserer Jugend* in der Schule? Bisher ist trotz aller „Erlasse" herzlich wenig davon zu spüren. Aber ohne diese Grundlage bleibt alle selbstlose Arbeit in den Chorvereinen, Volksbildungsvereinen usw. Sisyphus-Arbeit.

Warum kommt Ihr nicht zu uns, Ihr *Musiker?* Nicht mit den trostlos öden, „uniformen" Programmen, wie wir sie jahrzehntelang seitens der Militärkapellen genossen, sondern mit wahrhaft Gutem und Schönem, selbst auf die Gefahr hin, einmal nicht „stürmischen Beifall" zu finden? — Wir werden Euch mit offenen Armen als Helfer in der Not aufnehmen. Wir allein schaffen's nicht, nicht auf weltlichem und erst recht nicht auf kirchenmusikalischem Gebiet. Denn unsere breiten Volksschichten *gehen nicht mehr in die Kirchen*! *Warum,* Ihr *Musik-Zeitschriften,* helft Ihr uns nicht? Wenn Ihr wüßtet, wie ungeheuer schwer es ist und wieviel wertvolle Zeit und Kraft beispielsweise ein Dirigent in der Kleinstadt oder auf dem Dorfe opfern muß, um aus dem fürchterlichen Wust des Musikalienmarktes etwas wirklich Gutes und dabei für seinen Chor und für sein Publikum Passendes herauszufinden! So mancher tappt völlig im Dunkeln und fällt zuletzt doch wieder auf den „zugkräftigen" Kitsch hinein.

Warum, Ihr Verleger, versucht Ihr nicht Euch freizumachen von aller einengenden Schablone und von der Furcht vor dem Mangel an Absatz? Bringt doch dem Volke das, was ihm nottut, wirkliche Kunst, wirkliche Musik in einem Rahmen, der auch für

kleine Verhältnisse paßt. Tausende hungern darauf, und reißend wird der Absatz sein.

Uns, die wir hier draußen auf verlorenem Posten stehen, hat schon längst das Gefühl beschlichen: Man hat uns vergessen und braucht uns nicht. Leicht ist es wahrhaftig nicht, unter solchen Verhältnissen Idealist zu bleiben.

Aber denkt an unser Volk! Noch ist es musikhungrig. Wer darf sich darüber wundern, daß es sich an seichter Operettenware übersättigt, wenn es nichts Besseres kennen lernen kann?

Wer hilft uns in unserer entsetzlichen geistigen Not?

Wiedemann, Kantor *(Garz a. Rügen)*.

*

Ein tönendes Denkmal für Anton Bruckner

Es war ein ungemein poetischer Gedanke, den der Meister einst in den Wunsch kleidete, unter der großen Orgel von St. Florian begraben zu werden, denn dieses Werk war seine künstlerische Mutter von Jugend an, ihr verdankte er seinen Farbensinn, und ihre Klänge entführten ihn wie in einem Zaubermantel in das Reich der Inspiration, aus welchem er dann in mühevoller Arbeit das geistig Erschaute in die irdische Welt projizierte.

Heute liegen manche Teile des Werkes brach, das Spiel erfordert ungeheure Anstrengung, und um die Pedale zum Erklingen zu bringen, bedarf es des ganzen Körpergewichtes eines kräftigen Mannes. Ein künstlerisches Spiel ist heute auf dieser berühmten Orgel gar nicht möglich.

Es hat sich daher ein Komitee gebildet, welches die Wiederherstellung des Werkes anläßlich des 100. Geburtstages des Meisters durchführen will. Dem großen deutschen Meister soll eine *vaterländische Festgabe* bereitet werden, welche auch späteren Generationen künden soll, daß der Prophet auch im eigenen Vaterlande Geltung hat. Das unter dem Ehrenschutze des Landeshauptmannes von Oberösterreich gebildete Ehrenpräsidium, dem die obersten Staatsmänner, die oberste Unterrichtsbehörde, der akademische Senat der Wiener Universität, das Direktorium der Akademie für Musik und darstellende Kunst, die vornehmsten musikalischen Körperschaften Wiens, sowie hervorragende Persönlichkeiten angehören, gibt der Aktion schon den Charakter eines allgemeinen großen Kulturunternehmens.

Außer der großen Orgel birgt die Stiftskirche noch zwei Seitenorgeln, die beide von Bruckner benützt wurden. Schon vor dreißig Jahren, also bei Lebzeiten Bruckners, war der Plan aufgetaucht, diese beiden Seitenorgeln mit der Hauptorgel zu verbinden. Diesen Plan zu verwirklichen und damit ein der Größe und Bedeutung des Meisters entsprechendes Denkmal zu schaffen, ist das weitest gesteckte Ziel der Aktion. Es ist eine bedeutende Summe, die dazu erforderlich ist.

Das geplante Werk würde eine *Riesenorgel* mit etwa 140 bis 150 klingenden Stimmen darstellen, das in seiner Größe, einer eigenartigen Anlage und besonders infolge seiner historischen Bedeutung in Europa wohl einzig dastehen würde."

(Als Vorsitzender der „Bruckner-Festspende" zeichnet der bekannte Bruckner-Forschner Franz Gräflinger. Die N. M.-Z. ist bereit, Spenden anzunehmen und an die maßgebende Stelle weiterzuleiten.)

MUSIKBRIEFE

Bonn. Zum Schlusse der diesjährigen Spielzeit veranstaltete Generalmusikdirektor F. Max Anton mit vorzüglichen Solisten vier Brahmsabende, in denen sämtliche Symphonien und Konzerte des Meisters geschlossen und stilvoll zum Vortrag gelangten. Riele Queling aus Köln zeigte eine vollendete Spieltechnik (besonders der rechten Hand) und eine vornehme Auffassung bei der Wiedergabe des Violinkonzertes, die Solisten des Doppelkonzertes waren Siegfried und Emanuel Feuermann aus Wien. Pianist Walter Rehberg (Frankfurt) interpretierte das b moll-Konzert schlicht und doch kraftvoll, das B dur-Konzert erfuhr eine geniale Wiedergabe durch Frau Elly Ney van Hoogstraten, die vor ihrer Abreise nach Amerika außerdem noch zwei Soloabende in ihrer Heimatstadt gab und stets ein großes Publikum begeistern konnte. Ein geplantes städtisches Richard Strauß-Fest größeren Stiles konnte infolge Mangels an Beteiligung seitens des Publikums nicht stattfinden. Nur eine Opernaufführung ehrte den 60. Geburtstag des Meisters. Diese Erstaufführung des „Rosenkavalier", den die Koblenzer Operntruppe im hiesigen Stadttheater zweimal bei ausverkauftem Hause mit eigenen Kräften gab, gelang vortrefflich unter Musikdirektor Sauers und des Spielleiters Wallindas szenischer Leitung. Die Hauptrollen lagen in den Händen von Bergmann (Baron Ochs), Olga Scharf (Feldmarschallin) und Schroeder-Hallensleben (Oktavian). Dagegen mußte eine Aufführung der „Götterdämmerung" bei sechsstündiger Dauer, weil man innerhalb der Akte bei den „Verwandlungen", nämlich dem Umbau, pausieren mußte, die Kräfte der Bühne weit übersteigen. Andererseits litt eine Aufführung der „Entführung" unter allzu leichter, fast operettenhafter Auffassung. Die vergangene Opernspielzeit hat verdienstvolle Erstaufführungen aufgewiesen: Rheingold, Siegfried, Götterdämmerung, Nachtlager in Granada, Die toten Augen und Puccinis Einakter: Der Mantel und Gianni Schiechi. Dr. *Gerhartz.*

*

Freiburg i. Br. (Collegium musicum.) Ein musikalisches Ereignis bedeutete die Aufführung von Orgelwerken und Sopran-Solokantaten von Dietrich Buxtehude. Nach den Originaltabulaturen der Universitätsbibliothek zu Upsala (Schweden) hatte Prof. Dr. Willibald Gurlitt die Werke herausgegeben und durch die Aufführung (zum erstenmal seit nahezu 200 Jahren) ihren künstlerischen Wert durch die Wissenschaft neu erschlossen. Die barocke Formpracht der Kantaten, ihre Geschlossenheit und der Verzicht auf jede äußere Dynamik traten charakteristisch hervor. Die Sopranpartien sang Adelheid La Roche (Basel), während an der Prätorius-Orgel mit souveräner Beherrschung des Technischen und Geistigen Karl Matthaei (Wädenswil) seine Aufgaben bewältigte. Die Wirkung war tief und nachhaltig. — In den Vorträgen über zeitgenössische Kammermusik mit Vorführungen unter Leitung von Dr. Hermann Erpf gelangte eine Reihe von Kammermusikwerken zur Uraufführung. In den Liedern für Alt und Bratsche von Hans Schröder verbindet sich blühender Fluß in der Melodiebildung mit warmblütiger Stimmführung. Hermann Erpf sucht in einer „Satzfolge" für Streichtrio über ein spekulativ ästhetisierendes Programm hinaus gegenüber der alten Sonatenform eine neue konzentrierte Form, die allerdings inhaltlich noch durch charakteristische Motive ausgefüllt werden muß. Auch halte ich die Streichinstrumente kaum zur Darstellung der Ideen Erpfs für ausreichend. Bei dem Streichquartett von Erich Anders Op. 47 ist es unmöglich, irgendwelche Umrißlinien festzustellen, es sei denn grundsatzloses Oberflächenspiel. Heinrich Lemacher, ein unentwegter Bruckner-Epigone, erzielt in dem dritten Quartett in c moll ornamentale Wirkungen, aus denen statt Pathos Pathetik quoll. Aus der Wiedergabe der Werke sprach die Achtung vor der künstlerischen Leistung der Schaffenden. *Fr. W. Herzog.*

*

Gotha. Die Liedertafel bot eine gute Aufführung von Händels Samson. Die Bearbeitung von Carl Müller lag zugrunde, doch wurde erfreulicherweise bei den bekanntesten Sologesängen (Nacht ist's umher; O, hör mein Flehen) die Übersetzung von Brißler benutzt. Der schon durch seine große Zahl imponierende Chor

brachte mächtige Wirkungen hervor und bezeugte besonders in den lyrischen Stellen seine gute Schulung. Das Landestheater hatte die Solisten gestellt (Rose Merker, Mina Bontini, Ebenwald-Richter, Ewald Böhmer, Wieter). Es war ein Künstlerensemble, wie man es nur selten trifft; und es ist für uns tiefbedauerlich, daß wir diese hervorragenden Kräfte von der nächsten Saison an an Wiesbaden, Halle usw. verlieren. Alle Mitwirkenden, namentlich auch das leistungsfähige Landestheaterorchester beherrschte der straffe Wille des Kapellmeisters Ernst Schwaßmann, der es auch verstand, über kleine Entgleisungen des Chors und der Solisten hinwegzutäuschen, so daß die Gesamtwirkung eine durchaus gute blieb. Hans Trinius gab im Landestheater sein Abschieds-Symphoniekonzert. Ich konnte nicht dabei sein, hörte aber, daß die Wogen der Begeisterung für seine Leistung hoch gegangen sind. Ein interessantes Konzert gab Trinius noch im Musikverein, in dem er u. a. eine Komposition für gemischten Chor, Alt- und Sopransolo, kleines Orchester und Klavier von Wilhelm Rinkens, betitelt „Der Tanz", bot. Der Text von Otto Schmiedel gab dem Komponisten Gelegenheit zu fesselnden Tonmalereien, die Chöre weisen eine nicht alltägliche Satzkunst und geschickte Nachahmungen auf, und die Harmonik ist vornehm. Wenn ich trotzdem annehme, daß das Werk aus einer früheren Schaffensperiode des in den letzten Jahren vielgenannten Komponisten stammt, so begründe ich diese Annahme damit, daß weder eins der mitwirkenden Instrumente (eine Geige, ein Cello und einige Blechblasinstrumente) noch eine der Solostimmen recht zur Entfaltung kommt. Das hindert aber nicht, daß man mit viel Vergnügen dem an Humor reichen Werke folgte. Trinius dirigierte in seiner überlegenen Weise, und Wilhelm Rinkens selbst spielte den anspruchsvollen Klavierpart mit Temperament und virtuoser Technik. Außer dem „Tanz" sang der gemischte Chor noch Lieder von Brahms und Schumann, von denen der „Schmied" und die „Romanze vom Gänsebuben" helles Entzücken im Publikum auslösten. Mina Bontini, die die Altpartie im Tanz gesungen hatte (die Sopranpartie war bei Elisab. Schenk in guten Händen) sang noch dankbare Lieder von Alfred Engelmann, Hans Trinius und Richard Trunk und erregte damit von neuem Bewunderung für ihre volle, schöne Stimme. Schade, daß man vom Text so wenig verstand! Von den Vorkommnissen im Landestheater sind noch drei Aufführungen von Wagners Götterdämmerung und eine von Straußens Ariadne auf Naxos, beide unter Leitung von Otto Wartisch, als wohlgelungen zu registrieren. *E. Rabich.*

*

Marburg L. Das Collegium musicum, gelegentlich auf 60 Musiker verstärkt, hat seit vorigem Sommer unter Leitung Dr. Hermann Stephanis zur Aufführung gebracht: 1. mit dem Konzertvereinschor: Bach: Matthäus-Passion, Solokantate O Ewigkeit; Händel: Herakles, Judas Makkabäus; Mozart: Requiem. 2. Allein: Corelli und Händel: Concerti grossi; Mozart: Symphonie g moll; Beethoven: V. Symphonie, Violinkonzert, Egmont-Ouvertüre; Schubert: Symphonie h moll; Wagner: Meistersinger-Ouvertüre; Draeseke: Vorspiel zu Harrat; Bruckner: IV. Symphonie.

*

Wien. Auf dem populären Fußballsportplatz „Hohe Warte" drängen sich allabendlich zwanzigtausend Menschen, viel viel mehr als seinerzeit zu Charpentiers Boxkampf, diesmal aber um „Aida" zu sehen. Das ist gar nicht übel, obwohl es mehr zu sehen als zu hören gibt. Nicht etwa, daß die Truppe Zenatellos schlecht wäre. Ganz im Gegenteil. Es sind ganz ausgezeichnete Sänger, die mit der beneidenswerten Gesundheit ihrer echt italienischen Stimmittel ein Freilufttheater zu füllen vermögen, das sechsmal mehr Hörer faßt als die Mailänder Scala, die nicht zahlenden Zaungäste ungerechnet. Auch die musikalische Leitung durch Pietro Mascagni ist ganz hervorragend. Der interessante Jüngling, um dessen Unterschrift sich vor dreiunddreißig Jahren ganz Wien gebalgt hat, ist zum behäbigen Meister geworden, der aus Verdischem Brio ein italienisches Bühnenweihfestspiel machen möchte, dabei aber ein bedeutender Meister des Taktstocks. Trotzdem mußte in der ungeheuren Weite viel Orchesterfeinheit verloren gehen, und sogar die Kraftstellen hörte man nur wie durch einen Vorhang. Die künstlerisch gewiß nicht zu verachtende Massenwirkung, um die das Ohr kam, wurde dafür dem Auge doppelt reichlich geboten. Die ausgezeichnete Lösung der schwierigen szenischen Probleme, der Beleuchtungsfragen, die Beherrschung des imposanten Aufgebots an zwei- und vierbeinigen Mitwirkenden, unter denen veritable Kamele „hervorragend" tätig waren, dies alles machte unter dem Rundhorizont des schwarzen Nachthimmels einen unvergeßlichen Eindruck. Und Verdis einzigartig schöne Musik, seine, wie Werfels prachtvoller Verdiroman sie nennt, ewige italienische Melodie konnte es gern und lächelnd ertragen, wenn Stadtbahnpfiffe und Autohuppen sich atonal einzumengen versuchten. *Dr. Rudolf St. Hoffmann.*

BESPRECHUNGEN

Bei der Fülle des Materiales ist eine eingehendere Besprechung aller Werke unmöglich. Bücher und Musikalien, die hier *ohne Zusatz* aufgeführt werden, gelten als *empfohlen*; eine nachträgliche Würdigung behält sich die Schriftleitung vor. Minderwertiges bleibt *unberücksichtigt*, falls nicht eine ausdrückliche Warnung notwendig erscheint. Eine Verpflichtung zur Besprechung unverlangt eingesandter Werke besteht nicht.

*

Bücher

Ernst Rychnowsky: Smetana. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1924.

Rechtzeitig im hundertsten Gedenkjahre des böhmischen Tonsetzers (1824—1884) erscheint von deutscher Seite sein erstes durchgearbeitetes, vollständiges Lebensbild (359 Seiten). Der Prager Musikgeschichtschreiber entwirft nach seinen Quellen sowohl von den Werken als vom Leben Smetanas einen anschaulichen Umriß. Heute sind die Tschechen stark hinter ihrem Tonhelden her. Zu Lebzeiten erfuhr der Schaffende keine so eifrige Gunst bei seinen engeren Landsleuten, dagegen helle Förderung und treue Freundschaft bei Liszt, ohne den sich Smetana nicht denken konnte. Stets hielt er auch zu Wagners Kunst; vor seiner Ertaubung genoß er noch in München Rheingold, Walküre und Tristan. „Was Smetana verdiente, hat Dvorak geerntet", dahin faßte Liszt sein Urteil über die Anerkennung Smetanas zusammen. Und doch schlug die Verkaufte Braut 1892 eine Oper Dvoraks aus dem Felde, so sehr sich Brahms, Bülow und Hans Richter um planmäßige Unterstützung des jüngeren Tschechen bemüht hatten. Die Schlichtheit und Wärme der Persönlichkeit Smetanas tritt bei Rychnowsky auch aus den reichlich mitgeteilten Briefen unverkennbar zutage. Die Übersicht des Buches würde erhöht durch genauere Angaben fortlaufender Jahreszahlen; Verzeichnisse nach Schrifttum, Namen und Werken sind vorhanden. Dr. *Karl Grunsky.*

*

Hugo Wolf: Briefe an Rosa Mayreder. Mit einem Nachwort der Dichterin des „Corregidor". Herausgegeben von Heinrich Werner. Rikola-Verlag, Wien 1921.

Ich brauche nur an meine, in den Spalten dieses Blattes erfolgte Veröffentlichung ungedruckter Briefe Hugo Wolfs im Rahmen meiner Studie „Hugo Wolf und Mannheim" zu erinnern, um darzutun, daß das vorliegende Büchlein zu den wichtigsten Quellenwerken über Wolf gehört. Es wirkt nicht nur durch des Tondichters Briefe, sondern auch durch Rosa Mayreders eigene

Mitteilungen überaus lebendig und vermittelt ein liebevolles Erfassen des eigenartigen Wesens dieses Künstlers. Vor drei Jahren erschienen, wurde das aus ihm neu zu Schöpfende bereits in meiner oben erwähnten Studie mitverwandt. — Das Buch bedarf keiner Empfehlung. Es empfiehlt sich selbst.

*

Ernst Brandt: Suite, Sonate und Symphonie. Ein Beitrag zur musikalischen Formenlehre.

Walrad Guericke: Die Orgel und ihre Meister. Eine Einführung in das Instrument und seine Spielweise.

Ernst Stier: Psychologie und Logik in der Musik. — Sämtlich im Verlage Fritz Bartels, Braunschweig 1923 (Sammlung Bartels).

Brandts Broschüre ist in der Erklärung der Sonatenform recht oberflächlich gehalten. Ansonsten gibt er Daten. Dankenswert die Aufzählung der einzelnen Tanzformen, gut der Gedanke, das Menuett bezw. das Scherzo, als Satz IIa zu bezeichnen. — Guerickes Orgelbüchlein poetisiert zu viel, gibt aber dessen ungeachtet doch Aufschluß über den Bau der Orgel. — Während beide Schriften wohl Laien Antrieb geben, den Musiker aber nicht befriedigen können, erscheint mir Ernst Stiers Werk als durchaus ernst zu nehmend. Sie bietet nicht nur zu Anfang eine sehr gute Schilderung der Gehörsorgane, sondern weiterhin in leicht verständlicher Form im Rahmen logischer Schlüsse wirkliche Belehrung auf ethischer Basis. Nur einige kleine Ausstellungen: Die Klarinette als „näselnd" zu bezeichnen, geht doch wohl nicht an; „Intervall" bedeutet nicht das Verhältnis zweier Töne verschiedener Höhe, sondern zweier Töne überhaupt — es gäbe sonst keine reine Prime. Und der Verstand kann wohl nicht als „Gesamtheit aller Vorstellungen" definiert werden, sondern vielmehr als die Fähigkeit, die Vorstellungen zu ordnen. Sonst aber ist das Büchlein derart, daß es — besonders Lehrenden — warm empfohlen werden kann. *Robert Hernried (Erfurt).*

*

Geschichten von Musik und Musikern, herausgegeben von Ernst Lissauer. Musikal. Volksbücher 1924. Engelhorns Nachf. Stuttgart.

Mit auserlesenem Geschmack und sicherem Spürsinn hat Lissauer hier fünfzehn Geschichten und Märchen von Musik und Musikern zusammengestellt. Wie sehr ihm das Gebiet vertraut ist, beweist seine ausführliche Einleitung über das Wesen der musikalischen Novelle. Wer das köstliche Bändchen einmal genossen hat, wird immer wieder nach ihm greifen, um sich an den Erzählungen von Musikers Leid und Freud zu ergötzen. *L. U.*

*

Ernst Decsey: Franz Lehár. Drei Masken Verlag Wien 1924.

Theo Schäfer: Also sprach Richard Strauß zu mir. Verlag Fr. Wilh. Ruhfus. Dortmund.

*

Alfred Seiffert: Eine Theorie der Geige auf mechanischer Grundlage. (Sonderdruck aus Archiv für Musikwissenschaft 1922 Heft IV.)

Sehr interessante Analyse der Geigenschwingungen, aus welcher man den Anteil der einzelnen Bestandteile der Violine am Zustandekommen des spezifischen Geigentons kennen lernt. Diese Untersuchungen können, wenn fortgesetzt, noch wichtige praktische Ergebnisse zur Folge haben, vorerst ist einmal gezeigt, daß man das Geigenproblem auch von einer anderen Seite her in Angriff nehmen kann, als lediglich von den Untersuchungen über die Lackzusammensetzung.

*

Fritz Meyer: Allerlei von der Violine. Bartels, Braunschweig.

In erzählendem Tone gehalten, namentlich der Jugend zu empfehlen, die daraus viele Kenntnisse schöpfen kann. *A. Eisenmann.*

Musikalien

Karl Hasse: Musik für Klavier Op. 23. Verlag C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

Zwei dieser zwölf Klavierstücke sind den Lesern der N. M.-Z. aus der Beilage zum 1. Heft dieses Jahrganges bekannt. Sie finden nun den ganzen Reigen beisammen. Im Gegensatz zu früheren Klavierkompositionen hat sich Hasse hier ganz zu einem eigenen Klaviersatz durchgerungen. Das Heft birgt eine Reihe feinempfundener, reich kontrastierter Stücke, die namentlich in rhythmischer Beziehung eine eigenwillige, starke Erfindungskraft zeigen. Die Musik weicht in erfreulicher Weise von der sonst für Klavier immer noch beliebten Programmdudelei ab. Da sie vortrefflich gesetzt ist, zudem neben der rhythmischen Vielfältigkeit auch technisch (bei mittelschwerem Grad) Interessantes bietet, sei sie auch für den fortschrittlich gesonnenen Klavierunterricht wärmstens empfohlen. *H. H.*

*

Walter Lang, Op. 2: Scherzo für Klavier. (Ries & Erler.) Op. 4: Sonatine e moll für die linke Hand allein.

Beide Stücke zeugen von musikalischem Empfinden und weisen mannigfache klangliche Reize auf. Besonders die Sonatine für die linke Hand allein ist als ein wertvolles Stück ihrer Gattung anzusprechen. *R. G.*

*

Armin Knab: Lautenlieder. (Gesamtausgabe.) Bei Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1923.

Welch freudige Überraschung! Einer der gediegensten Meister des modernen Liedes pflegt auch den Lautengesang, der von den „Zünftigen" meist mit einer gewissen Verachtung betrachtet wird und deshalb nur zu oft der Tummelplatz eines unzulänglichen Dilettantismus oder schreibfertiger Unterhaltungshandwerker zu sein pflegt. Leider, leider! Denn das *gute,* fortschrittlich gestaltete Lautenlied könnte berufen sein, die ersehnte Renaissance edler Hausmusik hervozurrufen oder doch hervorragend zu fördern. Ist doch der zarte und dennoch volle Klang der Laute viel besser zur Begleitung ungeschulter Singstimmen geeignet als der massige, auf die Stimme drückende Klavierton. Wozu noch kommt, daß das moderne Klavierlied vielfach an den Sänger wie an den Pianisten technische Anforderungen stellt, die der nicht berufsmäßig geschulte Musikfreund meist nicht erfüllen kann. Das Lautenlied dagegen muß das Schwergewicht des Ausdrucks auf die Melodie verlegen, da die instrumentale Unterlage nur zart zu stützen, nie aber selbständig zu malen vermag. Der feinsinnige Melodiker Armin Knab konnte dieser stilistischen Eigenart natürlich in besonders hohem Maße gerecht werden; jedes der dreißig Lautenlieder ist eine melodische Studie von erlesenem Reiz; ist ein gelungener Versuch, die schwere Aufgabe, nur durch die Schönheit und Ausdruckskraft der Melodie in kleinstem Raum zu wirken, auf immer wieder neue Art zu lösen. Dabei bleibt er mit einer einzigen Ausnahme (Vorfrühling) durchaus im Rahmen der echten Lautenmusik. Alles ist relativ leicht spielbar, die Harmonik bei aller Originalität schlicht und kraftvoll, der Lautensatz instrumentgerecht und wirksam. Bemerkenswert ist, daß Knab sich nicht scheut, Texte nochmals zu vertonen, die große Meister wie Schumann und Hugo Wolf schon vor ihm zu sehr guten Klavierliedern gestaltet haben, und daß die Neuschöpfungen (wenn man erst die bekannten Klänge aus dem Ohr verbannt und sich in den anspruchsloseren Lautenstil eingefühlt hat) daneben durchaus in Ehren bestehen können. Leider verbietet der Raum, auf alle Einzelschönheiten einzugehen. Deshalb beschränken wir uns auf die Mahnung: Freunde des Lautengesanges greift zu! Gleich Schönes und Wertvolles werdet ihr so rasch nicht wieder finden. *C. Brunck.*

KUNST UND KÜNSTLER

— In der Zeit vom 2.—5. Oktober findet die Generalversammlung des *Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V.* in Dortmund statt. Mit der Generalversammlung sind sechs Konzerte mit Werken zeitgenössischer Meister (Mitglieder des Verbandes) verbunden, und zwar sind zwei Kammermusikveranstaltungen und je ein Chor-, ein Orchester-, ein Kirchenkonzert und endlich die Vorführung des Vierteltonklaviers vorgesehen. Es kommen zur Aufführung Kompositionen von Waltershausen, Reuß, Thiessen, Weckauf, v. Othegraven, Ebel, Georg Schumann, Adolf Busch, Bunk, Wetz, Courvoisier, Kaun, Behm, Haas, Geierhaas, Kurt Schubert, Beer-Walbrunn, Caspar Schmid, Elsaeßer, Ansorge, Meßner, Rüdinger, Hindemith. An Solisten haben sich verpflichtet: Lula Mysz-Gmeiner, Prof. Behm, Albert Fischer, Minna Ebel-Wilde, Fritz Heitmann, Gerard Bunk, Karl Eßberger, das Deman-Quartett, Frl. E. Stammschulte, Dr. W. Georgii, Prof. Kurt Schubert, Alois Haba und Prof. Jan Hermann; an Chören: Festchor, Liebfrauenkirchenchor, Bach-Verein und endlich das städt. Orchester.

— In *Görlitz* wird im nächsten Jahre ein *Schlesisches Musikfest* stattfinden. Die Veranstaltung, bei welcher die schlesischen Gesangvereine und die Kapelle der Berliner Staatsoper mitwirken, steht unter dem Protektorat des Grafen v. Hochberg.

— Für die nächstjährigen Händel-Opernfestspiele in *Göttingen* ist die Oper „Radamistho“ in Aussicht genommen.

— Prof. *Oskar Hagen*, der Leiter der Göttinger Händel-Festspiele, hat sich nach den Vereinigten Staaten von Amerika begeben, um an der Staatsuniversität Madison Wis. und an anderen amerikanischen Universitäten Kunstgeschichtsvorlesungen zu halten. Seine Händel-Bearbeitung der heiteren Oper „Xerxes“ wird als erste Neuheit im Laufe des Oktober in Dresden aufgeführt werden.

— *Julius Weismanns* Oper „Schwanenweiß“, die bereits in Duisburg-Bochum und Freiburg i. Br. mit durchschlagendem Erfolg in Szene ging, wird vom Hessischen Landestheater in Darmstadt als Eröffnungsvorstellung der neuen Spielzeit vorbereitet, die nächste Erstaufführung ist am Stadttheater in Halle.

— *Cyrill Scotts* neue Oper „Der Alchimist“ wurde vom Stadttheater in Essen zur Uraufführung erworben.

— *Paul Hindemith* arbeitet zurzeit an einer zweiten Kammermusik für 14 Instrumente mit obligatem Klavier. Das Werk wird im Oktober in Frankfurt a. M. in einem Museumskonzert unter Hermann Scherchen und mit Frau Lübbecke-Job als Solistin seine Uraufführung erleben.

— *E. W. Korngolds* Musik zu Shakespeares Lustspiel „Viel Lärm um Nichts“ wurde von Gustav Hartung für das städt. Schauspielhaus in Köln erworben, ferner gelangt das Lustspiel mit der Korngoldschen Musik an den Stadttheatern in Osnabrück, Brünn, Außig, sowie in Dresden zur Aufführung.

— Am 21. Oktober 1924 findet in *Köln* unter Prof. *Hermann Abendroth* die Aufführung von Max Regers Op. 81 Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach, in der Bearbeitung von Karl Hermann Pillney für Klavier und großes Orchester, statt.

— Prof. *Hans Winderstein* (Bad Nauheim) ist von der hessischen Regierung der Titel eines Generalmusikdirektors verliehen worden.

— *Walter Armbrust*, städt. Kapellmeister in Eisenach, erhielt in Anerkennung seiner Verdienste um das Eisenacher Musikleben den Titel „Städtischer Musikdirektor“.

— *Hugo Moesgen* ist als Erster Kapellmeister an das Große Schauspielhaus in Berlin verpflichtet worden.

— Nachdem *Schuricht* in letzter Stunde seine Abmachungen zurückgezogen hat, ist die Düsseldorfer Stadtverwaltung an *Georg Lennart Schneevoigt* herangetreten, der im nächsten Winter interimistisch die städt. Konzerte dirigieren wird. Es ist höchst bedauerlich, daß ein Interregnum nicht vermieden werden konnte. Wenn eine Stadt der Hand eines starken Führers mit einem musikalischen Kulturprogramm auf weite Sicht bedarf, dann ist es Düsseldorf. *E. S.*

— *Wilhelm Grümmer*, Erster Kapellmeister der Duisburger Oper, erhielt einen Antrag als Generalmusikdirektor nach Sofia.

— Kapellmeister *Hermann Stange* folgt einem Ruf als Generalmusikdirektor an die finnische Oper in Helsingfors.

— Der Geigenvirtuose *Georg Kniestädt* ist nach erfolgreichem Probespiel unter 21 Bewerbern als Konzertmeister an die Berliner Staatsoper berufen worden. Der Künstler gehört bekanntlich dem Havemann-Quartett an.

— *Moritz Moszkowski*, der bekannte Pianist und erfolgreiche Tondichter, vollendete am 23. August sein 70. Lebensjahr. Moszkowski hat in Berlin studiert, gehörte auch dem Weimaraner Kreise um Liszt in den siebziger Jahren an, ist seit 1899 Mitglied der Berliner Akademie und lebt seit mehr als 25 Jahren in Paris. Von seinen zahlreichen Kompositionen waren es die spanischen Tänze, die ihn in weiten Kreisen bekannt gemacht haben.

— Die Opernsängerin *Elisabeth May* hat bei den Opernfestspielen in Baden-Baden als Mimi, Cherubin, Papagena, Blonde außerordentliche Erfolge gehabt. Die Presse bezeichnete sie als ebenbürtige Partnerin Richard Taubers. Frl. May will jetzt von der Bühne abgehen, um sich dem Gastspiel und dem Konzertgesang mehr widmen zu können.

— Der Münchner Stimmpädagoge *Anton Schiegg* leitete im August in Stift Einsiedeln (Schweiz) mit großem Erfolg einen Kursus für Sprech- und Singtechnik, so daß er für nächstes Jahr wieder verpflichtet wurde.

UNTERRICHTSWESEN

— *Jugendmusikwoche der deutschen Musikantengilden in Lobeda bei Jena* (27. Juli bis 3. August). Es ist interessant, zu beobachten, wie die Notwendigkeit einer Entwicklung überall spürbar wird. Die modernste Komposition strebt nach Linienkunst und intimer Kammermusik, die neueste Pädagogik kämpft gegen die Vorherrschaft der Harmonielehre zugunsten der Kontrapunktik — die vor ein paar Jahren noch primitive Musik in der Jugendbewegung drängt über das Volkslied hinaus aus innerstem Trieb wieder zur hohen Kunst der Melodik. Überall die gleiche Selbstbesinnung und Verfeinerung. Die bereits geleistete Arbeit der einzelnen Gruppen erstaunte. Schon am zweiten Tage bildete der Chor unter Führung von Fritz Jöde und Walter Rein eine geschlossene Einheit. In Ausdruck und seelischem Erfassen der Tonwerke wurden große Anforderungen gestellt. Alte und neue Vokal- und Instrumentalmusik wurde gepflegt, Melodielehre, Harmonielehre, freie Aussprachen traten hinzu. Zwei kirchliche und eine weltliche Musikfeier in Lobeda und Jena schloßen sich an und gaben Beispiele für das Wollen der neuen Bewegung, die stark im Wachsen ist und — den Eindruck brachte Lobeda entschieden — mit innerer Ehrlichkeit ihren Weg sucht.

Dr. *Elisabeth Noack*.

TODESNACHRICHTEN

— *Ignaz Mitterer*, der bekannte Komponist katholischer Kirchengesänge, ist, 75jährig, in Brixen gestorben. Seine Kompositionen, Messen, Litaneien, Gradualien, Weihnachts-, Karwochen- und Sakramentgesänge werden ebenso in allen katholischen Kirchen gesungen wie seine Kirchenlieder. Mitterer hat auch theoretische Werke über Kirchengesang und Kirchenmusik verfaßt.

— Der ordentliche Professor für Orgel an der Münchner Akademie der Tonkunst *Maier* ist im 58. Lebensjahre gestorben. Der Künstler hat sich seinerzeit als einer der ersten für die Orgelwerke Max Regers eingesetzt.

— Justizrat Dr. *Friedrich Sieger*, der langjährige Vorsitzende der Frankfurter Museumsgesellschaft, ist am 17. August nach kurzem schwerem Leiden entschlafen. Die Museumsgesellschaft hat durch das Hinscheiden dieses verdienstvollen Mannes einen schweren Verlust erlitten. Als Vorsitzender der Gesellschaft hat sich Dr. Sieger um das musikalische Leben Frankfurts unschätzbare Verdienste erworben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Anläßlich des 100. Geburtstages Anton Bruckners wird das gemeinnützigen Zwecken dienende Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. für mehrere Wochen eine *Bruckner-Gedächtnisausstellung* veranstalten. Die Ausstellung wird u. a. interessante Bilder und Autogramme Bruckners enthalten.

— Von den auf den Kammermusikfesten in Donaueschingen und Salzburg aufgeführten Werken werden im Verlage von *B. Schotts Söhne* erscheinen: das Streichquartett Op. 34 von Ernst Toch, die kleinen Stücke für Streichquartett von Max Butting und das Streichtrio von Paul Hindemith.

— Im Schloß zu *Weimar* ist das dem Staate Thüringen von der Witwe des Meisters zum Geschenk gemachte *Reger-Archiv* nunmehr in zwei Räumen aufgestellt und der Oeffentlichkeit zugängig gemacht worden.

— Die bei den Händel-Opernfestspielen in *Göttingen* mit so großem Erfolge zu neuem Bühnenleben erweckten Opernschöpfungen Händels: „Julius Cäsar", „Rodelinde" und „Xerxes" in der Bearbeitung von Prof. *Oskar Hagen* sind in den Bühnenvertrieb der Firma *Ed. Bote & G. Bock* in *Berlin* übergegangen.

— Das Violinkonzert D dur von Paganini ist soeben in einer Bearbeitung für Cello und Klavier durch die Cellistin *Mildred Wellerson*, die das Werk in vielen ihrer Konzerte mit größtem Erfolg zum Vortrag gebracht hat, bei Simrock erschienen.

— Nach langen Verhandlungen ist es Arnold Clement, dem Leiter der Süddeutschen Konzertdirektion (München), gelungen, *Artur Toscanini* für eine Konzertreise des Mailänder Scala-Orchesters zu gewinnen, die im Frühsommer 1925 beginnen und durch eine Reihe von Städten Deutschlands und Österreichs führen wird.

BEMERKUNGEN

— *Zum Titelunwesen.* In Nr. 4 und 7 der „Allgemeinen Sängerzeitung, Iserlohn" stehen zwei Notizen, die zwecks Aufklärung an dieser Stelle wiedergegeben werden:

O. F. 100. Das Diplom „Musikdirektor" wird durch Vermittlung des Verbandes deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen in Berlin, E. V. (Zweigstelle Köln, Mozartstraße 20) von der deutschen Musikunterrichtskammer in Berlin verliehen. Erforderlich ist die Einreichung eines polizeilichen Führungszeugnisses, eines Lebenslaufes, sowie auch der die künstlerische, theoretische und wissenschaftliche Ausbildung und die erworbene praktische Tätigkeit ausweisenden schriftlichen Unterlagen, eine schriftliche Abhandlung über ein selbst gewähltes Thema über Musik, Kompositionen und Konzertkritiken. Namhafte Künstler werden von dem mündlichen Examen befreit. Von Berlin wird außerdem verliehen die Bezeichnung: Klavierlehrer, Musiklehrer, Musikschuldirektor usw.; in diesem Falle hat der Kandidat oder Kandidatin vor der Prüfungsstelle des Verbandes (Köln, Mozartstraße 20) durch persönliche Vorführung seiner (ihrer) Kenntnisse und Fertigkeiten und durch Vorlegung ausreichender Unterlagen nachzuweisen, daß er (sie) über das Mindestmaß des Wissens und Könnens einer Lehrperson in Klavierspiel, in Theorie, Musikgeschichte, allgemeiner Volksbildung und in Unterrichtslehre, so wie dies das Provinzial-Schulkollegium zu Berlin unterm 28. Dezember 1913 dem vorgenannten Vereine gegenüber als ausreichend erklärt hat, verfügt und daß er (sie) demnach die Befähigung eines Lehrers oder Lehrerin besitzt. Auf Grund des erworbenen Befähigungszeugnisses wird ihm (ihr) die Berechtigung zugesprochen, sich als Musiklehrer(in) öffentlich zu bezeichnen und zu betätigen. Anmeldungen sind zu richten an die Geschäftsstelle des Vereins deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen (E. V.) in Köln, Mozartstraße 20.

— Studienreferendar Theo Wirtz, Jean Pütz, Bernh. Hartmann in Köln, Jean Außen in Hürth und Willy Hahn in Zons am Rhein wurde das Diplom als Musikdirektor durch die Deutsche Musikunterrichtskammer in Berlin verliehen.

Es erweckt den Anschein, als wenn dieser Art Titelverleihung ein höherer Wert beizumessen sei. Das ist nicht der Fall. Zunächst ist die „Deutsche Musikunterrichtskammer" eine private Einrichtung, die nur einseitig anerkannt wird und meines Wissens in den Kreisen qualitativer Musiklehrer überhaupt nicht bekannt ist. Die Leitung liegt in den Händen eines Herrn Franz Hahnel (Berlin), der von dem Deutschen Musikpädagogischen Verband und den Konservatorienverbänden mehrfach wegen seiner Machinationen bekämpft worden ist. Aufgenommen kann jeder Musiktreibende werden, der sich Musiklehrer nennt. In dem Fragebogen zur Aufnahme steht ferner die Bemerkung: „Falls Sie kein Zeugnis besitzen, daß Sie das *Mindestmaß* des Wissens und Könnens einer Musiklehrperson beherrschen, wird ihnen unser Verein Gelegenheit geben, sich ein solches zu beschaffen" (wörtlich!). Begriffe wie „Deutsche Musikunterrichtskammer" und „Verband deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen" könnten Unerfahrene veranlassen, der Sache Vertrauen zu schenken und für die „Verleihung" des Titels „Musikdirektor", der bekanntlich *vogelfrei* ist, ihr Geld auszugeben. Wir warnen dringend, darauf hereinzufallen. Es ist eine Schmach, daß die Regierung anscheinend keine Handhabe hat, dieses eigenartige Anerbieten, um keinen schärferen Ausdruck zu gebrauchen, zu untersagen. Solange wir keine Gesetze besitzen, die den ernstzunehmenden Musiklehrer und Dirigenten schützen, solange werden auch die schwindelhaften Musiktreibereien nicht aufhören. Herr Hahnel kennt eben seine Leute: Die kleinen Dirigenten der tausende Männergesangvereine, die sich aus allen Berufsarten (z. B. Arbeiter, Heilkundige, Bürobeamte, Steiger, Lehrer usf.) zusammensetzen und dem Eitelkeitskitzel, von der „Deutschen Musikunterrichtskammer, Berlin" zum „Musikdirektor" ernannt werden, nicht widerstehen können! Übrigens konnte ein „Studienreferendar Theo Wirtz" (siehe Notiz) in Köln *nicht* ermittelt werden. *L. R.*

*

Zu unserer Musikbeilage. *Paul Barth*, geb. 16. Mai 1897, Volksschullehrer in Planitz (Sachsen). Autodidakt, dann Schüler des Zwickauer Marienkirchenorganisten Paul Gerhardt, schrieb bisher Klavier- und Kammermusik, daneben auch Lieder. Im Verlag für Neuzeitliche Kunst Magdeburg erschienen von ihm Drei Dehmel-Lieder, Sieben Lieder verschiedener Dichter, Reisebilder, Zwei Sonatinen, Drei Klavierstücke, Eine Dehmel-Suite. — *Gottfried Rüdinger*, der Münchner Komponist und Lehrer an der dortigen Hochschule für Musik (geb. 1886 in Lindau a. B., Schüler Regers), ist vielen unserer Leser kein Unbekannter mehr, da schon mehrere seiner Kompositionen in der N. M.-Ztg. erschienen sind. Eine Reihe der Rüdingerschen Werke sind im Wunderhornverlag (Köln-Bayenthal) erschienen. Neuerdings versucht Rüdinger, durch ernste, gediegene Musik für die Zither zu werben, für die er auch in Aufsätzen eintritt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

VORSPIELSTÜCKE

Ausgewählt und mit Fingersatz, Vortrags- und Phrasierungszeichen versehen von

Emil Breslaur

weiland Professor, Direktor des Berliner Konservatoriums und Klavierlehrer-Seminars

*

Eine Sammlung wirkungsvoller Stücke von bequemer Spielart für Unterrichtszwecke besonders geeignet

Erste Reihe (6 Hefte):

- **Heft 1. F. J. Zeisberg,** Kinderfestmarsch. **Ad. Geibel,** Leichter Sinn (leicht) —.40
- **Heft 2. Franz Schubert.** Zwei Scherzi (mittelschw. untere Stufe) —.40
- **Heft 3. Henry Houseley,** Air de Ballet (mittelschw. untere Stufe) —.40
- **Heft 4. Beethoven,** Albumblatt (mittelschw. untere Stufe) —.40
- **Heft 5. Georg Eggeling,** Zwei Klavierstücke. a) Arabeske, b) Moto perpetuo (mittelschw. obere Stufe) —.70
- **Heft 6. Kalkbrenner,** Rondo, précédé d'une introduction, Es dur (mittelschwer obere Stufe) 1.30

Zweite Reihe (6 Hefte):

- **Heft 1. C. M. v. Weber,** a) Sonatine, b) Menuetto, 4h. (Primo leicht, Secondo mittelschw. unt. St.) —.70
- **Heft 2. L. Steinmann,** a) Des Morgens, b) Gang in den Wald, c) Wie das gefangene Vögelchen gesungen hat, d) Wie die Dorfmusikanten zum Tanz aufgespielt haben (l.) —.40
- **Heft 3. Georg Eggeling,** Gnomentanz (mittelschwer untere St.) —.40
- **Heft 4. R. Gördeler,** Maikönigin, Gavotte (mittelschw. u. St.) —.40
- **Heft 5. L. Steinmann,** a) Spinnerlied, b) Jagdlied (m.schw. ob. St.) —.40
- **Heft 6. J. N. Hummel,** Rondeau favori (mittelschw. ob. St.) —.80

Zu beziehen, auch einzeln, durch die Buch- und Musikalienhandlungen oder auf Wunsch (zuzügl. 5 Pf. das Stück Versandgebühr) postfrei vom

VERLAG
CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT
STUTTGART

Franz Magnus Böhme

Deutsches Kinderlied und Kinderspiel

Volksüberlieferungen aus allen Landen deutscher Zunge gesammelt, geordnet und mit Angabe der Quellen, erläuternden Anmerkungen und den zugehörigen Melodien herausgegeben

Unveränderter Neudruck

Geheftet 12.— Goldmark, geb. 16.— Goldmark

Das eben im Neudruck erschienene Werk ist als die erste Quelle aller bisherigen Forschung auf diesem Gebiete anzusprechen. Es birgt in einzig dastehender Reichhaltigkeit und anregendster Fassung die volkstümliche Kinderdichtung aus allen deutschen Gauen. 2800 Liedchen, Sprüche und Spiele von Kindern für Kinder, wie sie sich seit einem Jahrtausend durch mündliche Ueberlieferung fortgepflanzt und bis heute erhalten haben! Wie für den Musikhistoriker und Philologen, so hat die Sammlung daher auch für jeden Freund der Volkskunde hohen Wert, den lebendigsten aber vielleicht für den Lehrer, die Kindergärtnerinnen, wie überhaupt für alle Erzieher der Jugend.

Verlag **Breitkopf & Härtel, Leipzig-Berlin**

Städtische Musikschule Aschaffenburg

*

Am 1. Oktober gelangt eine

Lehrstelle für Klavier

zur Besetzung.

Anfangsgehalt nach Gruppe VII, Ortsklasse B der städt. Tarifbeamten. Bisherige Dienstjahre etc. können in Anrechnung gebracht werden, 28 Wochenstunden. Mittelschulferien.

Künstlerisch und pädagogisch qualifizierte Bewerber wollen ihre entsprechend belegten Gesuche bis 20. September an den Direktor der Städt. Musikschule Hermann Kundigraber einreichen, der auch nähere Auskünfte erteilt, von persönlicher Vorstellung aber zunächst absehen. Die zum Probespiel Eingeladenen erhalten Ersatz der Reisekosten III. Klasse.

Der Oberbürgermeister
I. V.
Dr. Schwind.

Bayerisches Staatskonservatorium der Musik, Würzburg

Direktion:
Geh. Reg. Rat Professor Dr. H. Zilcher

*

Höhere Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst, einschließlich Oper, Orchesterschule und Meisterklasse für Klavier. Für vorgeschrittene Orchesterspieler und Sänger Möglichkeit der Verwendung im Stadttheater. Schulgeldbefreiungen an würdige und bedürftige Schüler.

Anmeldung für d. Unterrichtsjahr 1924/25

von Schülerinnen am 16., von Schülern am 17. September 1924. Aufnahmeprüfung. Prospekt kostenfrei durch das Sekretariat.

Die Direktion